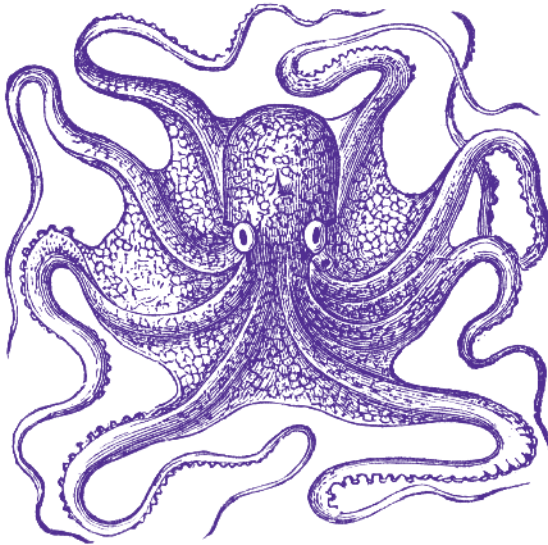


# NYKYTAITEEN POLITIIKKA MUSEOKONTEKSTISSA

Mia Muurimäki





Mia Muurimäki

# Nykytaiteen politiikka museokontekstissa

Aalto-yliopiston julkaisusarja  
Doctoral dissertations 185/2013

Aalto-yliopiston taiteiden ja  
suunnittelun korkeakoulu  
Median laitos  
Aalto ARTS Books  
Helsinki, Finland

© Mia Muurimäki

Graafinen suunnittelu: Pauliina Nykänen  
Materiaalit: Chromolux 700, 250g ja  
Munken Print White 15, 100g  
Fontit: Plantin std & Simplan BP Mono

ISBN 978-952-60-5428-5  
ISBN 978-952-60-5429-2 [pdf]  
ISSN-L 1799-4934  
ISSN 1799-4934  
ISSN 1799-4942 [pdf]

Unigrafia  
Helsinki  
2013

## Kiitokset 9

### Osa 1: Johdanto 11

- 1.1 Esityksen rakenne 14
- 1.2 Aiempi tutkimus 16

### Osa 2: Fokus 21

- 2.1 Poliittinen ja politiikka 23
  - 2.1.1 Poliitiikka tarkkailtavana 25
  - 2.1.2 Teorioiden valinta 27
  - 2.1.3 Poliittisen kokemisen rajapinnat 29
- 2.2 Nykytaideteos tapahtumana 33
  - 2.2.1 Objektin osuus teoksessa 36
  - 2.2.2 Subjektin osuus teoksessa 40
  - 2.2.3 Teos kokemuksena tai elämyksenä 43
- 2.3 Nykytaiteen museo 47
  - 2.3.1 Taidemuseon design 50
  - 2.3.2 Näyttelyn narratiivisuus 52
  - 2.3.3 Objektin puolella 55
  - 2.3.4 Digitaaliset järjestykset 57
  - 2.3.5 Tutkiva organisaatio 61
- 2.4 Informaatiojärjestys 66
  - 2.4.1 Tarkkailevat järjestelmät 68
  - 2.4.2 Kuhisevat kollektiivit 71
  - 2.4.3 Kollektiivien kommunikaatio 72

### Osa 3: Keinot 77

- 3.1 Tutkitut näyttelyt 79
- 3.2 Informantit 81
  - 3.2.1 Taustamuuttajat 84
  - 3.2.2 Vakioidut tekijät ja poikkeukset 86
  - 3.2.3 Noviisin taidekokemus 87
- 3.3 Aineistonkeruumenetelmät 90
  - 3.3.1 Aineisto-otteiden käyttäminen 91
  - 3.3.2 Ääneenajattelu ja protokolla-analyysi 92
  - 3.3.3 Ääneenajattelu nykytaiteen museossa 94
  - 3.3.4 Ääneenajattelu pareittain 98

|       |                                  |     |
|-------|----------------------------------|-----|
| 3.3.5 | Ääneenajattelun moniaineisuus    | 100 |
| 3.3.6 | Teemahaastattelut                | 105 |
| 3.3.7 | Visuaalinen etnografia           | 106 |
| 3.3.8 | Blogi                            | 108 |
| 3.3.9 | Aineistokeruu käytännössä        | 110 |
| 3.4   | Analyyssissä käytetyt menetelmät | 116 |
| 3.4.1 | Aineistolähtöisyys               | 118 |
| 3.4.2 | Aineistolähtöisyydestä teoriaan  | 121 |
| 3.4.3 | Modaalisuuksien analyysi         | 123 |

## Osa 4: **Luennat** 127

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 4.1   | Agonistinen poliittinen                       | 129 |
| 4.1.1 | Teoriasta käytäntöön: Mouffe                  | 133 |
| 4.1.2 | Piilotettu ilo                                | 135 |
| 4.1.3 | Oikeus osoitella                              | 140 |
| 4.1.4 | Todistusaineiston puuttuessa                  | 142 |
| 4.1.5 | Nähdä ja tulla nähyksi                        | 145 |
| 4.1.6 | Vihollisen valitsemisesta                     | 149 |
| 4.1.7 | Välitilinpäätös: Mouffe                       | 151 |
| 4.2   | Osattomien politiikka                         | 155 |
| 4.2.1 | Rancière ja Mouffe                            | 157 |
| 4.2.2 | Teoriasta käytäntöön: Rancière                | 159 |
| 4.2.3 | Järjettömiä positioita                        | 161 |
| 4.2.4 | Järjettömän järkevä                           | 168 |
| 4.2.5 | Ajatusten joutomaalla                         | 171 |
| 4.2.6 | Ihmisvinouma                                  | 176 |
| 4.2.7 | Ei-inhimillisen politiikkaa                   | 177 |
| 4.2.8 | Puuttuva kuva                                 | 180 |
| 4.2.9 | Välitilinpäätös: Rancière                     | 183 |
| 4.3   | Hallitsemisen politiikka                      | 185 |
| 4.3.1 | Luhmann, Rancière ja Mouffe                   | 188 |
| 4.3.2 | Teoriasta käytäntöön: Luhmann                 | 191 |
| 4.3.3 | Epäluottamuslauseita                          | 194 |
| 4.3.4 | Taistelu teosten hallinnasta                  | 199 |
| 4.3.5 | Kymmenen pientä ja pari suurempaa oppositiota | 203 |
| 4.3.6 | Ison ihmisen asialla                          | 206 |
| 4.3.7 | Vaa'an kieli asemassa                         | 212 |
| 4.3.8 | Välitilinpäätös: Luhmann                      | 214 |
| 4.4   | Monet politiikat                              | 218 |
| 4.4.1 | Politiikka narratiivina                       | 219 |
| 4.4.2 | Politiikan kehämäisyys                        | 223 |
| 4.4.3 | Ihminen kehässä                               | 227 |
| 4.4.4 | Sisäänlukittu politiikka                      | 232 |

## Osa 5: **Konstruktio** 235

### 5.1 Esiintulemisen alustat 240

- 5.1.1 Hyvin tärkeitä henkilöitä 244
- 5.1.2 Havainnon suhteellistaminen 248
- 5.1.3 Taiteen suhteellistuminen 250
- 5.1.4 Tulkinnan suhteellistaminen 253
- 5.1.5 Ilmaantumisen odottelua 256

### 5.2 Konfrontaation alustat 258

- 5.2.1 Ristiriidat ja rintamalinjat 263
- 5.2.2 Havaintojen törmäyttäminen 271
- 5.2.3 Taiteen törmäyttäminen 272
- 5.2.4 Tulkintojen törmäyttäminen 277
- 5.2.5 Sosiaalista insinöörityötä 278

### 5.3 Haastamisen alustat 281

- 5.3.1 Hankalia vieraita 284
- 5.3.2 Havainnon avaaminen 286
- 5.3.3 Taiteen avaaminen 292
- 5.3.4 Tulkinnan avaaminen 295
- 5.3.5 Kohti osaamisen politiikkaa 298

### 5.4 Vaikuttava museo 300

## Osa 6: **Loppupäätelmät** 303

### 6.1 Tutkimuksen arvo 306

### 6.2 Tutkimuksen puutteet ja jatkotutkimuksen paikat 307

## **Lähteet** 311

## **Liitteet** 327

Liite 1: Haastattelujen kysymysrunko 328

Liite 2: Aineistolähtöisen työskentelyvaiheen myötä syntyneet kattokäsitteet ja esimerkkejä kategorioista 330

Liite 3: Tutkimusblogi kirjoitteluympäristönä 334

Liite 4: Museon viestinnästä digitaalisilla alustoilla 336





# Kiitokset

Haluan mitä kunnioittavimmin kiittää kaikkia tämän väitöstyön syntyyn vaikuttaneita henkilöitä.

Työlläni on ollut kolme ohjaajaa. Pääohjaajani Susanna Pettersson tapasi minua kuukausittain ja edisti hankettani kaikin voimin. Hän kannatteli minua ja ajatuksiani läpi prosessin ja tuli työlleni täysin korvaamattomaksi. Hän tuntee työni jokaisen ajatuksen, lauseen ja pisteen paikan. Kun Susanna edusti hankkeessani taide- ja museoalan asiantunte-  
musta, Erkki Sevänen tarkasteli sitä taiteen sosiologian oppialan puitteissa. Hänen kanssaan käymäni keskustelut avasivat teoreettista ajatteluani ja varmistivat empiirisiä ratkaisujani. Ehkä vielä tärkeämpää on se, että Erkki kannusti minua teksteillään, puheillaan ja olemuksellaan suoruuteen, selkeyteen ja ymmärrettävyyteen. Hänen oma taiteen sosiologian alaan kuuluva väitöstyönsä toimi minulle esimerkkinä siitä, miten hankalinkin teoria taipuu kirkkaan ajattelijan käsittelyssä luettavaksi tekstiksi. Oman laitokseni professorille, tutkimusjohtaja Lily Díazille olen ikuisesti kiitolinen siitä, että hän näki potentiaalia tutkimussuunnitelmassani ja tarjosi minulle mahdollisuuden toteuttaa työni rauhassa. Lily on johdonmukaisesti kannustanut minua luottamaan itseeni ajattelijana, mutta samalla haastanut minua kehittämään asiantuntemustani digitaalistemukehitykseen ja design-tutkimukseen liittyen.

Merkittävä työhöni vaikuttanut ihminen Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa on ollut filosofian professori Pentti Määttänen. Määttänen ei arkaile tarttua tohtorikoulutettavan hämärään ajatteluun. Vaatimus olla tarkka ja todella tarkoittaa sitä mitä sanoo, opettaa ottamaan vastuuta omasta ilmaisusta ja laajemmin niistä asioista, joita maailmassa edustaa. Samoin olen nauttinut Mika Elon ja Miika Luodon haastavista kursseista sekä professorien Juha Varto ja Ossi Naukkarinen erinomaisesta opetuksesta. Uusista työ- ja opiskelutovereistani minun on ensin mainittava Joanna Saad-Sulonen. Joanna johdatti minua läpi uuden koulun ja uuden ajattelun ja tuli tärkeäksi ystäväksi. Joannan analyttisistä asenteista olen saanut apua monessa kohdassa ja toivottavasti kyennyt myös palvelukseen vastaamaan. Lisäksi hän tietää osallistavasta suunnittelusta kaiken mitä siitä on tarpeellista tietää. Hän ja Andrea Botero. Kysykää Joannalta ja Andrealta! He tietävät! Mariana Salgado on museoiden osallistavien käytäntöjen asiantuntija, joka on aina itseään säästämättä pohtinut pulmiani. Sosiaalinen kontekstini on ollut valtavan inspiroiva,

tukeva, tietävä. Media Labissa kaikki ovat valmiita miettimään hetken toisen dilemmaa ja auttamaan eteenpäin. Mitä tapahtuukaan, toivon että tämä tekemisen kulttuuri säilyy.

Mainitsen vielä lyhyesti henkilöitä, jotka ansaitsisivat kappaleen verran kiitoksia kukin. Eija Liukkonen on alkuperäisin kontaktini museomailmaan. Hän oli alun perin kiinnostunut ääneenajattelunetelmästä, kannusti minua kokeilemaan sitä ja on auttanut minua monessa kohtaa matkan varrella. Pro gradu -työni ohjaaja Aino Sinnemäki oli fantastinen silloin ja aina ja olen syvästi kiitollinen häneltä vuosien varrella saamastani tuesta. Maaria Linko asennoitui opinnäytteeseeni niin positiivisesti, että se mahdollisti siirtymiseni tutkimisen pariin. Informantti Tellervo Yli-Hallila paikallisti ja hankki minulle monet tärkeät kirjat. Pia Lonardi vinkkasi minulle kiintoisista digikonsepteista museomailmassa. Esitarkastajieni Raine Koskimaan ja Marja-Liisa Rönkön kommentit auttoivat tekstin viime vaiheen työstössä.

Lopulta yksityisemmät kiitokseni. Ystävälläni Katri Riekkisellä on kyky nähdä mahdollisuuksia ja positiivisia puolia asiassa kuin asiassa – tai ainakin kiintoisa opetus elämästä. Kiitos sinulle sadoista hauskoista keskusteluista. Taneli Häme on ilahduttanut minua suuresti idearikkaudellaan ja syvällisyydellään. Lintulahden ihanat naiset ovat hoitaneet minunkin lapsiani. Leena ja Klaus olivat minulle ja perheelleni turvallisena tukena monessa kohtaa. Isä ja Seija lahjoittivat rahaa, aikaa, ajatuksia, huolenpitoa ja ihania aterioita perheelleni, mikä on asia, jonka merkitystä tutkimuksessa ja elämässä ei voi yliarvioida.

Herra Muurimäki osoitti suurta rakkautta jaksamalla pohtia ja keskustella kanssani läpi koko tutkimuksen, minkä vuoksi hän tietääkin siitä yhtä paljon kuin minä. Hänet voi herättää keskellä yötä ja alkaa puhumaan Luhmannista, ikään kuin se olisi täysin normaalia. Onnekseni viihdymme kummatkin teoreettisessa maisemassa yhtä hyvin kuin toistemme läheisyydessä. Poikani Mauri ja Arttu alkoivat projektin kuluessa kutsua minua Planktoniksi ja tutkimustani Suunnitelma Z:ksi ja pakottivat minut katsomaan ainakin sata Paavo Pesusieni -jaksoa. Siitä oli kovasti apua.

Omistan väitöskirjan edesmenneelle äidilleni.

Osa 1:

# Johdanto

Käsillä oleva tutkimus nojautuu ajatukselle, että on siunaus asua demokratiassa. Tämä kiitollisuus kääntyy myös huoleksi siitä, että jos emme aktiivisesti toimi demokratiaa vahvistavalla tavalla, voimme menettää sen. Poliitiikan teoreetikko Chantal Mouffe (esim. 1993, 1999a, 1999b, 2000, 2005) on väittänyt, että olemme vaaravyöhykkeessä, koska olemme käsitäneet väärin sen, mitä poliittinen on. Hänelle politiikka ei ole konsensuseseen tähtäävää asioiden hoitamista, vaan loputonta taistelua eri osapuolten välillä, joka voi päättyä vain väliaikaiseen, konfliktuaaliseen konsensuskeen. Juuri häviämisen kauhistus saa alistumaan joutuneen palaamaan takaisin uusin voimin, ja näin politiikka ja sen mukana demokratia jatkuu. Jos koetamme siivota piiloon poliittiseen olennaisesti liittyvät affektiiviset ryhmäidentiteetit, saatamme demokratian vaaraan. Tarve liittoutua toisia vastaan ei katoa. Turhautuminen konsensuspolitiikkaan kääntyy tunteisiin vetoavien ja selkeitä ryhmäidentiteettejä tarjoavien antihumanististen, kenties epädemokraattisten liikkeiden kannatuksiksi.

Jotkin merkit voisivat todellakin viitata siihen, että Mouffen kuvaama politiikan pystyynkuolemisen prosessi on meneillään. Tässä kantani on hiukan samankaltainen kuin suhteessa ilmastonmuutokseen: on välttämätöntä toimia samalla kun etsimme lopullisia todisteita. Moni inhoaa sanaa politiikka, inhoan sitä hiukan itsekin. Mutta mitä politiikka on? Mikä kuuluu politiikkaan, mikä ei? Mouffe esittää vetoavan ja selitysvomaiselta tuntuvan kuvauksen poliittisesta, mutta kannattaa varmaankin myös katsella, mitä muuta on tarjolla ideoiden markkinoilla. Tässä tutkimuksessa politiikan olemusta pyritään selvittämään Mouffen agonistisen politiikkakäsityksen ohella Jacques Rancièren ja Niklas Luhmannin politiikan teorioiden kautta. Sivurooleissa esiintyy monia muita politiikasta kirjoittaneita, esimerkiksi Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas ja Jacques Derrida.

Samalla kun tämä tutkimus kertoo politiikasta, se kertoo myös museossa tapahtuvista *nykytaidekokemuksista*. Nykytaiteella väitetään usein olevan erityistä poliittista potentiaalia. Erityisesti käsitetaide voi oletettavasti toimia terävänä kritiikin välineenä informaatioyhteiskunnan virtauksissa. (Esim. Lash, 2002.) Nykytaideteos saattaa kiteyttää omassa hämärässä olemuksessaan asioita, jotka ovat ymmärrettäviä vasta kymmenien vuosien päästä. Se saattaa tuottaa tunnetiloja, jotka johtavat katsomaan todellisuutta uudella tavalla, epäillen tai voimaantuneena. Mutta miten voisi päästä väitteiden taakse, tutkimaan sitä, miten nykytaiteen poliittinen ulottuvuus aktualisoituu? Tässä tutkimuksessa ongelmaan tartuttiin hyvin käytännöllisesti. Ihmisiä kutsuttiin museoon ja seurattiin nykytaideteosten äärelle. Heitä pyydettiin retkellään ajattelemaan ääneen siinä toivossa, että jotain nykytaiteen poliittisesta vaikuttavuudesta tallentuu äänitiedostoihin. Näitä

tallenteita sitten tutkittiin erilaisten politiikanteorioiden viitekehyksessä.

Tämä tutkimus ei kuitenkaan kerro vain esineistä ja ihmisistä vaan myös kontekstista, jossa tuo ihmisten ja esineiden kohtaaminen tapahtuu. Julkisrahoitteinen kulttuuri-instituutio, *nykytaiteen museo*, määrittää voimakkaasti kohtaamisen tilannetta. Tuota tapahtumapaikkaa on tutkimuksessa pyritty katsomaan mahdollisimman ennakkoluulottomasti, vailla ennakkokäsityksiä siitä, mitä luulemme museon olevan tai tekevän. Tutkimuksessani museo on ensisijaisesti mahdollinen politiikan tapahtumapaikka. Tämä hypoteesi resonoi voimakkaasti sellaisen viimeaikaisen kehityksen kanssa, että museoita on pyydetty rahoittajatahon puolelta selkeästi ilmaisemaan, mikä on se palvelu tai hyöty, jota se yhteiskunnalle tuottaa ja miten tuota yhteiskunnallista vaikuttavuutta voisi arvioida ja mitata. Testaan tutkimuksessani ajatusta, että museon yhteiskunnallinen vaikuttavuus on *myös* demokratialle välttämättömän politiikan syntymisen edesauttamista – on sanottava näin konstikkaasti, sillä politiikkaa ei voi tuottaa. Kenties tuon poliittisen tapahtumista voisi jotenkin tukea samalla kun museo kehittelee digitaalista ulottuvuuttaan.

Tässä kohtaa on huomautettava, että en ole museon enkä taidemaailmojen sisäpuolinen enkä myöskään politiikan teorioiden asian-tuntija tai aktiivinen poliittinen toimija. Olen venyttänyt sosiologin osaa-mistani suuntiin, jotka eivät ole minulle omimpia; kohti museologiaa, taiteentutkimusta ja poliittista filosofiaa. Pidän vahvuutenani sitä, että katson paitsi museokojetta myös muita tutkimukseni keskeisiä elementtejä ulkopuolisena. Silti on selvää, että olen puolueellinen, kansanvallan kannattaja. Edustan *normatiivista tutkimusta*, koska ilmaisen tutkimukseni takana olevan arvomaailman niin läpinäkyvästi kuin osaan ja etsin ratkaisuja, jotka veisivät maailmaa suuntaan, jota pidän järkevänä. Kulttuuri-instituutiot ovat minulle yhteiskunnallisen merkityksenmuodostamisen solmukohtia, joiden tutkiminen on erityisen tärkeää. Näitä merkityksellistämisen mekanismeja kannattaa nähdäkseni lähestyä ihmisten kokemusten, puheen ja tekemisen tutkimisen kautta.

Tutkimus keskittyy kolmen tutkimuskysymyksen ympärille:

- 1) Mitä on nykytaiteen poliittisuus julkisrahoitteisessa nykytaiteen museossa?
- 2) Minkälaisia poliittisia kokemuksia nykytaideobjektit tuottavat museossa, jos tuottavat?
- 3) Miten ymmärrystä nykytaiteen poliittisuudesta museoympäristössä voisi hyödyntää museon toiminnan kehittämisessä, erityisesti suhteessa digitalisoitumiskehitykseen?

Kyseessä on *tapaustutkimus*, koska sen aineisto on kerätty yhdessä museossa, Valtion taidemuseon Nykytaiteen museo Kiasmassa. Kenttätyö tehtiin kahtena ajanjaksona vuosina 2007 ja 2011. Vuonna 2007 museossa oli kaksi näyttelyä (*Maisema Kiasman kokoelmissa* ja *Idästä tuulee*), vuonna 2011 yksi (*ARS 11*). Vaikka tutkimus käsittelee tapahtumia vain yhden museon sisällä, se nähdäkseni tarjoaa kiinnostavia näkökohtia kaikkien länsimaisissa demokratioissa toimivien nykytaiteen museoiden kannalta, kenties laajemminkin.

## 1.1 Esityksen rakenne

Kuvaan seuraavaksi lyhyesti tutkimuksen osat ja jokaisen osan suhteen esitettyihin tutkimuskysymyksiin.

Osa 2: *Fokus* kuvaa laajempaa tutkimusintressiä, josta käsillä oleva tutkimus nousee. Samalla siinä käydään läpi tutkimuskysymyksiä virittäviä teoreettisia taustaoletuksia, alkaen politiikan ja poliittisen käsitteistä, edeten nykytaideteoksen kokemisen problematiikkaan sekä nykytaiteen museon erityislaatuisuuteen tapahtumapaikkana. Osa 2 sisältää lisäksi kuvauksen tutkimuksen yleisestä yhteiskuntateoreettisesta orientaatiosta ja keskustelun informaatioyhteiskunnan lainalaisuuksista.

Osa 3: *Keinot* sisältää melko yksityiskohtaisen kuvauksen tutkimuksen metodologiasta ja käytetyistä menetelmistä. Vastausta nykytaiteen poliittisuuteen lähdettiin tässä tutkimuksessa etsimään museosta, tapahtumista ihmisten ja esineiden välillä. Jälkeenpäin haastattelemisen ei tuntunut antavan riittävän luotettavaa kuvaa niistä ajatuksista ja vaikutelmista, jotka virtaavat museovieraan läpi tämän museossa liikkuesssa. Tästä syystä tämän tutkimuksen keskeinen aineistonhankintamenetelmä olikin ääneenajattelumenetelmä, jossa ihmisiä pyydetään sanomaan ääneen kaikki mielessä liikkuvat ajatukset ja mielikuvat itse tilanteessa. Puhe tallennetaan ja litteroidaan analyysiä varten. Tutkimukseen osallistui 32 pääkaupunkiseudulla asuvaa henkilöä, joista puolet oli ei-kävijöitä tai harvoin museossa vierailevia, neljäsosa tavallisia kävijöitä, neljäsosa aktiivisempia. Tuomalla museoon myös ei-kävijöitä ja harvoin vierailevia, pyrittiin saamaan esiin ennakkoluulottomia näkemyksiä siitä, miten museo toimii. Tutkittaville ei annettu mitään erityistä tehtävää, vaan he puhuivat ja toimivat museossa vapaasti. Yksittäisten henkilöiden (n=16) ohella ääneenajattelijoina käytettiin myös luonnollisia pareja (n=12), eli sisaruksia, pariskuntia, vanhempia ja lapsia. Ääneenajattelua täydennettiin välittömästi ääneenajattelusession jälkeen puolistrukturoiduilla temahaastatteluilla. Pieni aineistonäyte kerättiin myös visuaalisen etnografian menetelmällä (n=4). Tutkimuksen puitteissa rakennettiin blogi, johon tutkittavat saivat

mennä katselemaan teoksia jonkin aikaa kokemuksensa jälkeen ja kirjoittamaan sinne ajatuksiaan, jotka sisällytettiin myös tutkimuksen aineistoon.

Osa 4: *Luennat* sisältää kolme teoreettisten välineiden avulla luotua tulkintaa taidekokemuksen politiikasta museokontekstissa. Aineiston analyysi eteni kolmessa vaiheessa. Aluksi varsin tarkasti litteroitua aineistoa analysoitiin Atlas.ti -ohjelmalla Grounded theory -menetelmän mukaisesti. Tämä tarkoittaa, että aineistokatkelmia luokiteltiin mahdollisimman arkijärkisesti ja aineiston sisäiselle logiikalle uskollisesti, teoriapitoiset uskomukset ja toiveet sivuuttaen. Tämä työvaihe tuotti kategorisoinnin ja ymmärryksen aineiston lainalaisuuksista, sen tyypillisistä tapahtumista. Poliitiikan ongelmaan ei kuitenkaan ole mahdollista pureutua ilman teoreettisia työvälineitä. Tästä syystä toisessa työskentelyvaiheessa mukaan otettiin kolme politiikan teoriaa. Chantal Mouffen, Jacques Rancièren ja Niklas Luhmannin teorioiden avulla aineistosta nostettiin esiin erilaisia kuvauksia siitä, mitä nykytaiteen poliittisuus museokontekstissa voisi olla. Teoriapohjaisessa analyysissä syntyi sisällöllistä ymmärrystä museon tapahtumista, tarinoita ihmisten poliittisista kokemuksista teosten äärellä. Samassa prosessissa itse teoriat joutuivat koetteluun kohteiksi. Työskentely auttoi täsmentämään näkemystä teorioiden keskeisistä piirteistä ja myös esittämään niihin kohdistuvia kriittisiä kysymyksiä. Analyysin kolmannessa vaiheessa valittuja politiikan teorioita tarkasteltiin rinnakkain, rakentaen ymmärrystä niiden yhteneväisyyksistä ja eroista narratologisen analyysivälineistön avulla. Tämän työvaiheen tuloksena oli *malli poliittisesta*, eheä kuvaus erilaisten *olioiden elinkaaresta poliittisen sisällä*. Rakennetun kuvauksen varassa oli hyvä ryhtyä pohtimaan kysymystä museon digitalisoitumisesta ja sen yleisöjä osallistavista käytännöistä.

Osa 5: *Konstruktio* eroaa selkeästi teoreettisista ja empiirisisistä työvaiheista, sillä se sisältää eteenpäin ajattelua: kuvauksen politiikan tapahtumiseen tähtäävästä suunnittelufilosofiasta. Tässä työvaiheessa teoreettisen ja empiirisen työskentelyn pohjalta rakennettu kuvaus politiikan prosessista toimi pohjana, jota vasten lähdettiin tarkastelemaan erilaisia museomaailmassa purjehtivia digitaalisia konsepteja ja lähestymistapoja. Tavoitteena ei ollut niinkään keksiä uusia ideoita tai kritisoida vanhoja kuin poimia museotalta esimerkkejä sen tapaisesta toiminnasta, joka tämän tutkimuksen näkökulmasta näyttäytyisi hedelmällisenä. Osiossa painotetaan erityisesti eheän suunnittelufilosofian merkitystä kaikelle yleisöihin suuntautuvalla ja näitä osallistavalle toiminnalla. Työskentelyn tuloksena rakentuneen mallin pohjalta mikä tahansa nykytaiteen museo voi halutessaan lähteä työstämään omaa digitaalista strategiaansa sellaiseksi, että se edesauttaisi demokratialle välttämättömän politiikan vahvistumista.

Osa 6: *Loppupäätelmät* sisältää nimensä mukaisesti arvion

tehdystä tutkimustyöstä. Osiossa vastataan tiiviisti tutkimuskysymyksiin, käydään läpi tutkimuksen keskeiset löydöt sekä pohditaan tutkimusasetelman, analyttisen työn sekä tehtyjen ehdotusten puutteita ja näihin liittyviä jatkotutkimustarpeita

## 1.2 Aiempi tutkimus

Käsillä oleva tutkimus on lähestymistavaltaan hyvin moniaineksinen. Teoreettista lähestymistapaa esittelevässä luvussa esitellään ikään kuin ohimennen suuri määrä raskaan sarjan ajattelijoina. Näiden teoreetikkojen esitleminen voi tuntua lukijasta kevytmieliseltä ottaen huomioon tutkimuksen aihepiirin – taiteen vastaanottotutkimus museossa –, josta on paljon tutkittua tietoa ja ”lokaalia”, hyväksi havaittua museologista teoriaa. Museotutkimuksen piirissä pitäytyminen ei ole tuntunut minusta tyydyttävältä ratkaisulta. Olen hakeutunut prosessiin, jossa olen etsinyt oman intuitioni mukaista luettavaa, mielestäni museon tapahtumia kiintoisalla tavalla valottavaa teoriaa. Tässä en ole aina muistanut pelätä ymmärtävni vaikeatajuisia kirjoittajia väärin, vaan olen melko uhkarohkeasti sovitellut yhteen erilaisia näkökulmia. Olen välillä miettinyt, onko prosessini ollut sellaisten palojen jäljittämistä, joiden avulla voisin oppineesti kertoa omasta näkemyksestäni vai muovautuiko oma näkemykseni huomaamatta palojen keräilemisen tuloksena. Toivon, että kertomukseni poliikasta, nykytaideteoksista ja museoinstituutiosta ovat fragmentaarisista aineksistaan huolimatta luettavia ja että lukija ei luule minun harrastavan suuria nimiä turhamaisuuttani. Mieluiten olisin seissyt yhden jättiläisen harteilla koko matkan.

Eräs käsillä olevan tutkimuksen keskisuuri jättiläinen on kuitenkin Bruno Latour ja hänen edustamansa toimijaverkkoteoria. Ymmärrän, että Latour on oman teoriansa sanaston mukaisesti *mediaattori*, kääntäjä. Hän tekee hauskoiksi, mieleenpainuviksi ja kenties ylläksinkertaisiksi monien matalammin kirjoittavien ajatuksia ja ideoita, eikä siksi ole täysin reilua fiksoitua hänen teksteihinsä. Näin on kuitenkin käynyt. Latourin vaikutus näkyy tutkimuksessani esimerkiksi siinä, että en mielelläni puhu *taideteoksesta*, kun tarkoitan museon koettavaksi asettamasta asiasta tai esineestä. Omassa katsannossani taideteos syntyy (kvasi) subjektin ja (kvasi)objektin kohtaamisen tilanteessa. Ilman kokemista ei ole mitään taideteoksia. Samasta syystä välttelen *vastaanotto* -termin käyttämistä, jonka koen yksisuuntaiseksi ja epäsymmetriseksi. En ymmärrä taidekokemusta tilanteeksi, jossa olisi ensisijaisesti kyse objektiin ladattujen viestien avautumisesta ja ymmärretyksi tulemisesta. Teoksen syntymä, kohtaamisen tilanne, sisältää monta kerrosta sattumanvaraisuutta, vapautta ja yllättävyyttä. Kohtaaminen on pitkälti säätelyn ulottumattomissa. Tämä ei



tarkoita, etteikö kokemuksilla olisi tapana hakeutua sisällöllisen analyysin myötä kellokäyrän muotoon. On tavallisempia ja poikkeuksellisempia luentoja, tulkintoja, kokemuksia. Haluan kuitenkin käyttämässäni terminologiassa jättää tiloja ainutkertaisuudelle, ja näin muistuttaa itseäni objektien ihmeellisestä tavasta toimia odotuksista poikkeavilla tavoilla. Vastaanoton sijaan puhun useimmiten taideteoksen synnystä, kohtaamisesta tai kokemisesta. Suomalaisessa sosiaalitutkimuksessa Latourin ajattelua ovat selvitelleet esimerkiksi Petri Ylikoski Tiede ja edistys -lehden artikkelissaan (2000) sekä Turo Kimmo Lehtonen teoksessaan *Aineellinen yhteisö* (2008). Heidän työstään on ollut minulle paljon hyötyä.

Toinen keskeisesti ajatteluuni vaikuttanut teoreetikko on Niklas Luhmann. Suomalaisia minulle läheisiä Luhmann -tuntijoita ovat Risto Kangas ja Erkki Sevänen. Luhmannia voisi erehtyä pitämään tylsänä teknokraattina, ellei lukisi vielä muutamaa riviä pidemmälle; hän oli ennakkoluuloton, luova ja tulevaisuuteen ponnistava ajattelija, joka kaiken muun hyvän lisäksi ilmaisi itseään verrattoman lakonisesti. Tuonnempana kappaleessa *Informaatiojärjestys* yritän Scott Lashin (2002) jalanjäljissä jopa sommitella Latourin ja Luhmannin ajattelua samaan kuvaukseen yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen haasteista. Huomionarvoista on, että kummankin katsannossa ihmisen ja ihmisten sosiaalisuuden merkitys suhteellistuu voimakkaasti. Latourilla esineet ja materiaallinen todellisuus muovaavat uudeksi kuvan sosiaalisesta, Luhmannilla yhteiskunta on silkkää ihmisistä ja näiden tajunnoista erillistä kommunikaatiota. Ehkäpä voimakas viehättymiseni kummastakin ajattelijasta on jonkinlaista diskurssiväsymystä, vastareaktiota lingvistiselle totalitarismille. Todellisuus on olemassa. Materiaaliset realiteetit osuvat meihin, osasimmepa kielellistää niitä tai emme.

Vaikka kirjoitin vierastavani vastaanotto -termiä, en vierasta *vastaanottotutkimuksen* traditiota, johon tutkimukseni selkeästi sijoittuu. Harri Pälviranta on väitöstutkimuksessaan *Töden tuntua galleriassa* (2012) esittänyt pätevän katsauksen kuvataiteen vastaanottotutkimuksen suomalaiseseen ja kansainväliseen traditioon. (Mt. 148–151.) Siksi en tässä yhteydessä käy läpi samoja asioita. On kuitenkin erikseen mainittava Maaria Lingon (1992, 1994, 1998) urauurtavat taideyleisöjen tutkimukset. Niistä *Nykytaiteen katsomiskokemus taidenäyttelyssä* (1994) on selkeästi oman työni edeltäjä. Toisaalta voidaan ajatella, että tässä tutkimuksessa käyttämäni ääneenajattelumenetelmä vie tutkimusasetelman lähemmäksi järjestettyä koetilannetta, kun Lingon lähestymistavassa itse kokemus jää tutkijan vaikutuksesta vapaaksi. Tätä asetelmallisuuden ongelmaa pohdin lähemmin kappaleessa 3.3 *Aineistonkeruumenetelmät*. Hyödyllistä luettavaa ovat olleet myös monet Valtion taidemuseossa tai sen kanssa yhteistyössä tehdyt raportit ja laadulliset vastaanottotutkimukset. (Esim. Kivilaakso,

2009, 2010; Korpipää, 2005; Niemelä, 2011; Rautio, 2005a, 2005b, 2005c, 2006.) Näistä selkeimmin oma työtäni sivuaa Anu Niemelän tutkimusraportti *Peltipurkkilonkeroita ja lehmänhantajuttuja. Syventävä kävijätutkimus Kiasman satunnaisten vieraiden käyntikokemuksista ARS 11 -näyttelyssä*.

Vastaanottotutkimuksen tradition ohella koen läheiseksi *esine-tutkimuksen* lähestymistavan, vaikka tästä sukulaisuudesta ei tutkimuksessa juuri keskustellakaan. Vaikka en vie esineitä tapaamaan ihmisiä vaan päinvastoin ihmisiä tapaamaan esineitä, kyse on yhtäläillä esineiden käyttämisestä ihmisten puhuttamisessa. Kuuntelin taannoin Sonja Iltanen-Tähkävuoren luentoa hänen tutkimuksistaan, jossa hän on käyttänyt ikään-tyville, sairaalapotilaille ja laitoshoidossa oleville muistisairaille suunnattuja pukineita haastattelemisen välineinä. Iltanen-Tähkävuoren tutkimukset liittyvät vaatteiden ja tekstiilien käyttämiseen haurastuvan kehon merkitsemisen, järjestämisen ja hallitsemisen välineinä. Sinänsä yhtäläisyydet omaan tutkimukseeni tuntuivat vähäisiltä, kunnes Iltanen-Tähkävuori alkoi kertoa vaatteiden arkistoinnista liittyvistä pulmistaan. Valokuva vaat- teesta, puhuttamisen välineestä, ei riitä historiallisessa katsannossa selittä- mään sitä, mistä tutkimuksessa on kyse. Jotta tutkimus säilyisi ymmärrettä- vänä, on puheen kohde säilytettävä. Ymmärsin, että Iltanen-Tähkävuoren ongelma oli museokokoelman ylläpitäjän ongelma ja että tutkimuksemme sivuavat toisiaan, mutta vain järjestys on erilainen. Omassa tutkimukses- sani esineiden arkistoinnista, konservoinnista ja dokumentoinnista ei ole huolta, se on asiantuntijoiden käsissä. Mutta ymmärrys esineiden kom- munikaatiivisuudesta on hiukan hatara, kukaan ei järjestelmällisesti käytä näitä fantastisia, arjelle vieraita objekteja ihmisten puhuttamiseen. Museo olisi kuin tehty esinetutkimukseen, jossa ei tutkita vain esineitä ja niiden asemaa taidehistoriassa vaan myös ja erityisesti esineiden heijastelemaa yhteiskuntaa tässä ja nyt. Esinettä ylläpidetään, se kulkee ajan kerroksissa, ja sitä voidaan käyttää ajankuvan valokuvankaltaiseen tallentamiseen sen vastaanottoa tallentamalla. Tämä kuva on täydellisen vertailukelpoinen myöhemmin saman esineen avulla tuotettujen ajankuvien kanssa. Mikään muu organisaatio ei kykene tuottamaan tällaista tallennetta. Tallenteet avaavat myös aivan uudella tasolla ymmärrystä esineestä. Haluaisin pakata tätä dataa kapseliin ja lähettää sitä tulevaisuuden museo/esinetutkijoille.

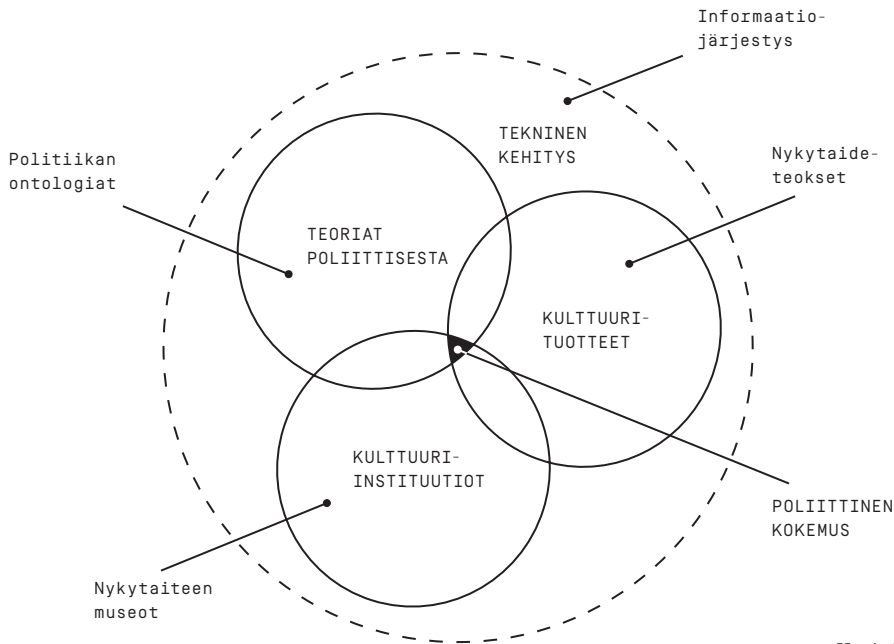
Esinetutkimuksen ohella työssäni on piirteitä, jotka kiinnit- tävät sitä *designtutkimuksen* traditioon, erityisesti osallistavan suunnittelun perinteeseen. Tutkimukseni viimeisessä osassa siirryn teoreettisesta ja empiirisestä työskentelystä luomaan pohjaa suunnittelutyölle, jossa läh- dettäisiin kehittämään museon yhteiskunnallista vaikuttavuutta poliittisen käsitteeseen liittyvän moniaineeksisen keskustelun puitteissa. Juuri tässä

työskentelyvaiheessa merkittäväksi avuksi olivat osallistavaan suunnitteluun liittyvä teoretisointi, tapaustutkimukset ja menetelmäkuvaukset. Tällä tiellä ajatuksiini ovat merkittävästi vaikuttaneet monet kollegani Aalto-yliopiston taiteiden, suunnittelun ja arkkitehtuurin korkeakoulun median laitoksella. (Esim. Botero, 2013; Botero, Paterson & Saad-Sulonen, 2012; Saad-Sulonen, 2013.)



Osa 2:

Fokus



Kuvio 1

Kuvio 1 sisältää tämän tutkimuksen keskeiset elementit ja kuvaa samalla tutkimusta suuntaavaa laajempaa tutkimusintressiä. Olen kiinnostunut kulttuurituotteiden vastaanotosta julkisin varoin ylläpidetyissä institutionaalisissa ympäristöissä, jotka voivat olla fyysisiä tai mediavälitteisiä. Tätä vastaanottoa tutkin empiirisesti poliittisen ja politiikan näkökulmasta, mobilisoimalla erilaisia politiikan teorioita tutkimustyötä varten. Tavoitteena on siis tuottaa tietoa ja näkemyksiä kulttuurituotteiden kulluttamisen poliittisista ulottuvuuksista institutionaalisissa konteksteissa, mutta samalla myös rakentaa syvempää ymmärrystä erilaisista politiikan olemusta kuvaamaan pyrkivistä teorioista, niiden yhtäläisyyksistä ja eroista. Institutionaalisessa kontekstissa tapahtuvaa poliittista kokemusta pyritään ymmärtämään myös teknisen kehityksen näkökulmasta. Tekninen kehitys vaikuttaa kokijan odotuksiin ja tapaan kokea, kulttuurituotteiden toteutukseen ja niiden tapaan kommunikoida, mutta myös instituution tapaan panna esille kulttuurituotteita ja jäsentää niiden kokemista.

Tässä tutkimuksessa kulttuurituotteet ovat nykytaideobjekteja ja näistä objekteista rakennettuja näyttelyjä ja kulttuuri-instituutio nykytaiteen museo, tarkemmin Valtion taidemuseon Nykytaiteen museo Kiasma. Empiiriseen työskentelyyn on valittu sellaisia teorioita, jotka tarttuvat kysymykseen siitä, mitä politiikka oikein on. Valitut teoriat sisältävät siis myös ontologisen näkemyksen ”poliittisesta”, mutta kuten myöhemmin tulee esille, myös poliittisen ulkopuolelta. Teorioita operationalisoimalla on tuo-

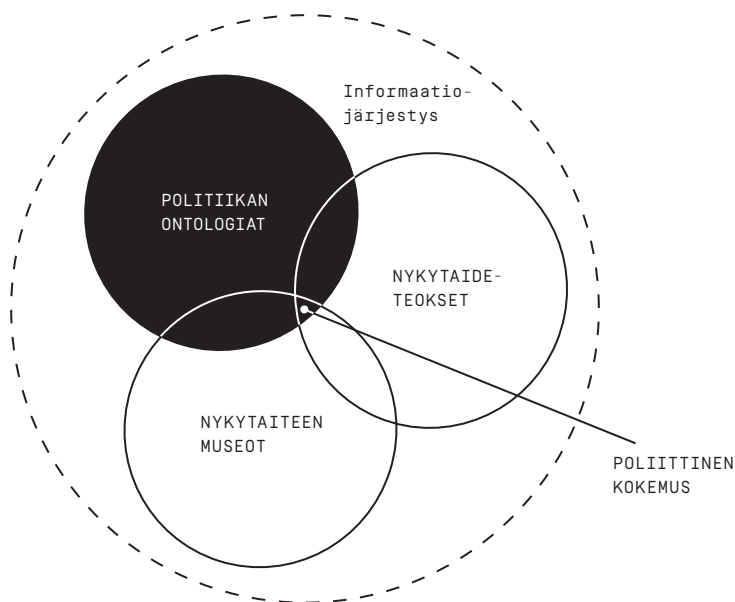
tettu erilaisia luentoja taidekokemuksen ja kokonaisvaltaisen museokokemuksen politiikasta. Tämän museovälitteisen taidekokemuksen politiikan kohtaloa pyritään seuraamaan museon seinien sisältä digitaaliseen ympäristöön, tavoitteena myös luonnostella erilaisia kehityspolkuja nykytaiteen museon poliittisen ulottuvuuden selkeyttämiseksi.

Tutkimuksen, kuten myös laajemman tutkimusintressin mielekkyys liittyy kysymykseen kulttuuri-instituutioiden, tässä tapauksessa nykytaiteen museon yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta. Premissi on, että jotain politiikaksi tai poliittiseksi luonnehdittavaa on oltava olemassa, jotta demokratia voi toimia. Kiinnostus kohdistuu siksi siihen, missä määrin ja minkälaista politiikkaa museokokemukseen sisältyy eli *miten museokokemus mahdollisesti kontribuoi yhteiskunnan demokratialle välttämättömään poliittiseen*.

## 2.1 Poliittinen ja politiikka

Kuvion 1 ensimmäinen elementti, *teoriat poliittisesta* nostaa esille ainakin neljä kysymystä. 1) Mitä poliittisella oikein tarkoitetaan? 2) Miksi poliittinen on ylipäänsä haluttu sisällyttää tutkimuskohteeseen? 3) Mitä politiikkaa käsitteleviä teorioita tutkimuksessa käytännössä hyödynnetään, miten ja miksi juuri niitä? Ensimmäiseen kysymykseen vastataan tässä kappaleessa, toiseen kappaleessa 2.1.1 *Poliittikka tarkkailtavana* ja kolmanteen kappaleessa 2.1.2 *Teorioiden valinta*. Lopuksi esitetään muutamia rajoituksia tutkimukseen liittyen. Ulosrajatuilla alueilla on kuitenkin vaikutuksensa tutkittavana olevan ilmiön ymmärtämiseen.

Vastauksena ensimmäiseen kysymykseen: *poliittinen* on uudistermi, jolla pyritään erottamaan politiikan käytäntö sen olemukseen liittyvistä, ontologisista pohdinnoista. Poliittisen (*le politique*, *das Politische*) ja politiikan (*la politique*, *Politik*) erottelemisen alku voidaan jäljittää Paul Ricœurin esseeseen *The Political Paradox* (1963). Sittemmin erottelu on vakiintunut keskeiseksi jäsennykseksi monien, etenkin ranskalaisten yhteiskuntafilosofien ajattelussa. (Marchart, 2007, 1–3; erottelu amerikkalaisessa traditiossa ks. Hauptmann, 2003.) Erottelu näkyy selkeästi tässä tutkimuksessa käytettyjen Chantal Mouffen ja Jacques Rancièren teksteissä, mutta on paikannettavissa myös kolmannen teoreetikon, Niklas Luhmannin järjestelmäteoriassa.



Kuvio 2

Poliittisen ja politiikan erottelu toistaa Martin Heideggerin jakoa ”ontisen” ja ”ontologisen” välillä. Siinä ”ontinen” viittaa olevan, ”ontologinen” itse olemisen tarkasteluun. Samoin politiikka (*la politique*) on politiikkaa siten kuin se maailmassa ilmenee, poliittinen (*le politique*) taas viittaa ilmiön metafyyssiseen ulottuvuuteen, sen substanssiin, ideaan, logokseen tai perustaan. (Marchart, 2011, 967–966.) Tähän jaotteluun tässä tutkimuksessa keskeiset ajattelijat luovat omaperäisen suhteensa. Koska he pitäytyvät omista poliittisista syistään teksteissään tavallisimmin joko politiikan tai poliittisen käsitteessä, on tekstissä kautta linjan kuljetettava kumpaankin termiä – paitsi silloin, kun teoreetikot selkeästi valitsevat käyttöönsä niistä toisen. Olen kuviossa 2 nimennyt tutkimusintressini kohdistuvan *politiikan ontologiaan*, sillä vaikka teoreetikko kiistäisi politiikalla olevan mitään ylihistoriallista olemusta ja pitäytyisi tiukasti politiikka-termissä, hän tulisi näin ottaneeksi kantaa ontologisiin kysymyksiin.

Oliver Marchart on kuvannut poliittinen/politiikka -erottelun käyttöä vasemmisto-heideggeriläisyydeksi kutsumansa virtauksen puitteissa. Siinä Heideggerin ajattelun työstämisen ja uudelleensuuntaamisen kautta on etsiädytty käsittelemään perustan puuttumisen ongelmaa. Poliitiikan ontologinen taso on konstruktio. Tällainen *post-foundationalistinen* lähestymistapa on kuitenkin erotettava *anti-foundationalismista*, perustojen kieltämisestä. (Marchart, 2007, 2.) Kuten jatkossa käy ilmi, tämän tutkimuksen keskeiset teoreetikot tarjoavat oman kontribuutionsa siihen, mikä voisi toimia politiikan perustana, jopa: mikä sen tulisi olla. Näin



konstruktio, aktiivisesti muovaamamme käsitys poliittisesta, tulee luontevasti myös osaksi politiikkaa, eli sitä miten toimimme. Samalla on selvää, ettei mikään käsitys politiikan ontologiasta, sille konstruoimamme perusta, voi olla muuttumaton – lopullista perustaa ei voi rakentaa.

Tämä havainto politiikan lopullisesta perustattomuudesta tuottaa vasemmisto-heideggeriläiseen yhteiskuntafilosofiaan sellaisten teemojen esiinnousun kuin *kontingenssi*, *tapahtuma*, *päätös*, *jako*, *erimielisyys* ja *antagonismi*. (Mt. 3–4.) Nämä teemat näkyvätkin hyvin tässä tutkimuksessa. *Antagonismi* on Chantal Mouffen ja *erimielisyys* erityisesti Jacques Rancièren keskeistä sanastoa, *kontingenssi* liittyy Niklas Luhmannin järjestelmäteoriassa erityisesti taiteen kentän ilmiöihin. Luhmannillekin politiikan perusta on konstruktio, mutta hän korostaa sen rakentuneen pitkän historiallisen prosessin tuloksena. Luhmann ei näe syytä pyrkiä hajottamaan tuota perustaa, sillä politiikan, kuten kaikkien yhteiskunnan alajärjestelmien tehtävä on vähentää ympäröivää kompleksisuutta. Kuten myöhemmin esitetään, Luhmannin politiikan (Politik) kuvaus kantaa kuitenkin selkeitä jälkiä sommittelijansa halusta osallistua poliittisen ja sitä kautta politiikan perustan muovaamiseen. Kuvaan tutkimuksen keskiöön nousevien Mouffen, Rancièren ja Luhmannin suhdetta poliittinen/politiikka -eroteluun tarkemmin kappaleissa 4.1 *Agonistinen poliittinen*, 4.2 *Osattomien politiikka* ja 4.3 *Hallitsemisen politiikka*, joissa heidän teorioidensa keskeiset elementit esitellään empiiristä tutkimusta varten.

#### 2.1.1 Politiikka tarkkailtavana

Miksi sitten poliittinen ja/tai politiikka on ylipäänsä haluttu sisällyttää tutkimuskohteeseen? Syy liittyy pikemminkin tarpeeseen rajata poliittinen aines tutkimuksessa kuin politiikkaan ja poliittiseen itseensä suuntautuvaan riippumattomaan kiinnostukseen. Ratkaisu perustuu sille havainnolle, että totunnaisesti harjoittamani kriittinen katsominen on itsessään voimakkaasti poliittisesti virittynyttä. Sosiologi voi kokea olevansa sankariummattissa, jossa paljastetaan alistamisen mekanismeja. Minne sosiologi menee, sieltä mekanismeja alkaa löytyä. Tämä löytymisen itsestäänselvyys alkoi askarruttaa minua.

Kuviossa 1 luonnosteltu tutkimusintressi ei ole rakenteeltaan mitenkään omaperäinen, eikä se implikoi mitään merkittävää aukkoa olemassaolevassa yhteiskunnallisessa tutkimuksessa. Kulttuurituotteiden kohtaamisen tekninen välittyneisyys ja tämän poliittinen ulottuvuus on ollut merkittävien sosiologisten tutkimuslinjojen kohteena. Ongelma liittyykin siihen, että poliittisella tai politiikalla on taipumus nivoutua tutkimuksiin niin tiuhasti, että sen vaikutusta analyysiin tai johtopäätöksiin voi olla vaikea havainnoida. Reaktiona tähän tutkimustekniseen ongelmaan

politiikka on sijoitettu tässä tutkimuksessa näkyvälle paikalle, tarkkailtavaksi. Kuviossa oleva pallonmuotoinen elementti ei näin olekaan positiivisesti läsnä, vaan ikään kuin motitettu. Samalla on selvää, että politiikka ei voi olla tiukumatta, kytkeytymättä kaikkeen.

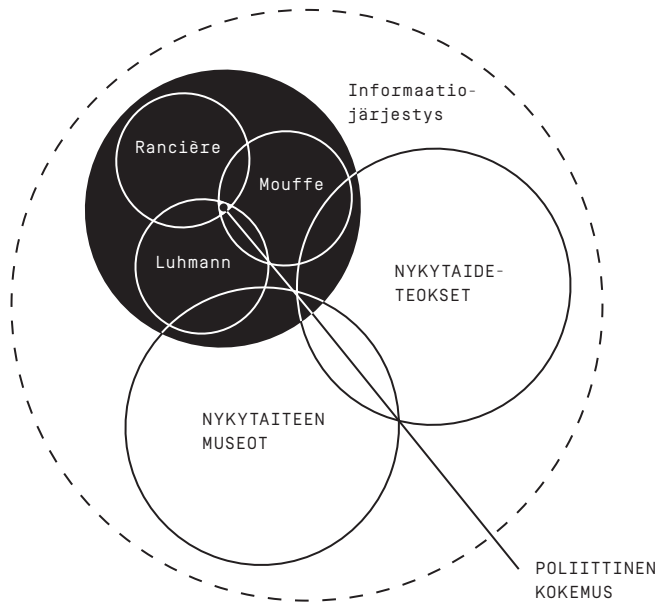
Politiikan tai poliittisen ottama tila tutkimuksessa voidaan ilmaista suoraan. Tutkimuksella voi olla selkeä poliittinen lähtökohta, vaikkapa teoreettisen koulukunnan jakama poliittinen filosofia, jonka perustoihin analyttistä tutkimusotetta ei voida käytännönkään syistä aina ulottaa. Perustelut näkökulman vastaansanomattomuudesta on usein esitelty toisaalla. Kun Walter Benjamin (2002 [1936]) kuvaa elokuvateatterin hämärissä tapahtuvia sokkielämyksiä, luenta tapahtuu marxilaisen yhteiskuntafilosofian viitekehyksessä. Poliittinen tai politiikka sisältyy analyttiseen katseeseen. Benjamin-tutkimuksen myötä on tullut selväksi, että Theodor Adorno vieläpä vaati Benjaminia kasaamaan poliittisen katseensa tiukemmaksi. (Esim. Reiners, 1998.) Lukija voi tällaisen katsomisen tavan rekonstruoida selkeistä tai vähemmän selkeistä merkeistä, ja tyypillisesti hän suhtautuu tutkimuksessa tehtyihin löytöihin oman, samoin ”luonnollisen” politiikkansa näkökulmasta. Kirjoittajan ja lukijan politiikkaa ei voi riisua pois, eikä ole hedelmällistä paheksua politiikkaa vetäytymällä johonkin kuvitteelliseen ulkopuoliseen positioon. Poliittista ajattelun ainesta voi kenties kuitenkin erilaisin tutkimusteknisin keinoin koettaa tehdä näkyväksi.

Poliittinen voi vuotaa tutkimukseen myös hienojakoisemmin. Jürgen Habermasin (2004 [1962]) selonteko sanoma- ja aikakauslehdistön sekä kahvila- ja salonkikeskustelujen yhteennivoutumisesta ja muovaumisesta porvariston poliittisen mielipiteenilmaisun alustaksi tuottaa tuloksenaan ajatuksen demokratialle välttämättömästä *julkisesta sfääristä*. Kuvaus ja politiikka, analyysi ja luova ehdotus muodostavat yhtenäisen, luonnollisena näyttäytyvän paketin. Vuonna 1990 teokseensa Julkisuuden rakennemuutos kirjoittamissaan jälkisanoissa Habermas avaa prosessiaan: ”Kirjan viimeisessä pääluvussa *pyrin kytkemään empiirisen diagnoosini liberaalin julkisuuden hajoamisesta yhteen sellaisen normatiivisen näkökulman kanssa*, jonka pohjalta olisi mahdollista tavoittaa ja *lunastaa radikaalidemokraattisille tavoitteille* se valtion ja yhteiskunnan objektiivis-funktionaalinen yhteenkietoutuminen, joka toteutuu ikään kuin osallisten päiden yli” (Habermas, 2004, 378). Katkelma kuvaa hyvin useimpien tutkijoiden käsitystä tutkimuksen rakenteesta: premisseistä analyysiin, analyysistä ehdotuksiin. Tällainen tutkimusdesign tuottaa hienoja, ehjiä, selkeitä ja sellaisina vaikuttavia teoksia. Ongelma on, että kohtia, jossa tutkijan oma poliittinen ymmärrys vaikuttaa valintoihin voi olla vaikea rekonstruoida.

On selvää, että jokainen tutkija on jo yksiselitteisesti tai ristiriitaisesti, tiedostaen tai tiedostamatta poliittisesti rakentunut. Erilaisia teo-

rioita trianguloimalla tämä suunta tai suunnat voidaan saada selkeämmin esille, jollekin ajatukselle myöntymisenä tai sen hylkimisenä. Tässä kuvatus tutkimusprosessin tavoitteena on oppia juuri tuosta potentiaalisesti kaiken-  
 nielevästä poliittisesta, poliittisen teorian rakentumisesta ajattelussa – myös  
 tutkijan ajattelussa – ja tehdä sitä läpinäkyvämmäksi.

### 2.1.2 Teorioiden valinta



Kuvio 3

Ensimmäinen erittäin poliittinen valinta on tietenkin niiden teorioiden valinta, joita tutkimuksessa käytetään. Tässä tutkimuksessa keskeisiä poliittisen ja/tai politiikan teorioita on kolme:

- Chantal Mouffin agonistisen demokratian malli
- Jacques Ranciëren aistittavan jakoon kiinnittyvä politiikkakäsitys
- Niklas Luhmannin politiikan alajärjestelmän kuvaus

Mainittuja teoreettisia viitekehyksiä ei ole valittu millään tieteellisellä menetelmällä kaikkien mahdollisten lähestymistapojen joukosta. Silti niiden valinta ei ole ollut myöskään sattumanvaraista. Käytettyjä kriteerejä on ollut neljä:

1] Teorian kautta on kyettävä hahmottamaan myös *politiikan* / *poliittisen ulkopuoli* eli ei-politiikka / ei- poliittinen. Tuntui tärkeältä, että

museossa tehdyn kenttätöön tuloksena voisi edes teoreettisesti olla nolla: ei poliittista havaittavissa. Kaikki tutkimuksessa käytetyt teoreetikot tuottavat suuren ulkopuolen. Mouffen kuvaukseen liittyy diagnoosi demokratialle välttämättömän politiikan *uhanalaisuudesta* sen perustaan kohdistuvan väärinymmärryksen vuoksi. Rancièrella politiikka on *harvinainen* aistittavissa olevan jakoa muovaava tapahtuma, ehkäpä eräänlainen perustan uudelleenkonfigurointi. Luhmannin laajassa tuotannossa politiikan alajärjestelmä on *vain yksi monesta* alajärjestelmästä, joka vähentää yhteiskunnan kompleksisuutta omasta rajastusta perspektiivistään.

2] Teorialla on oltava jonkinlainen välitys *muihin tutkimusintressissä esille tuleviin elementteihin*: kulttuurituotteisiin, kulttuuri-instituutioihin tai niitä muokkaavaan tekniseen kehitykseen. Kuviossa 3 näitä yhteyksiä on pyritty visualisoimaan. Mouffella voi sanoa olevan annettavaa suhteessa museoinstituution yhteiskunnalliseen rooliin, Rancièrella nykytaiteen poliittiseen potentiaaliin. Luhmann puolestaan tarjoaa systemaattiset kuvaukset sekä politiikan (1990 [1981]; 2000b), että taiteen (2000a [1995]) alajärjestelmistä, mikä mahdollistaa niiden välisen resonoinnin tarkastelemisen. Lisäksi hänen järjestelmäteoriaansa tuntuu erityisen hedelmälliseltä nykyisen teknologisen murroksen hahmottamisessa.

3] Teorian on oltava jollain tavoin konkretisoitavissa, *operationalisoitavissa* analyttiseksi työkaluksi. Tämän tavoitteen onnistumista tai epäonnistumista voi hämmästellä *Luennot* -osassa.

4] Teorioilla on oltava toisiinsa nähden *riittävän suuria eroavaisuuksia*.

Teorioiden valinnassa olennainen, mutta vaikeasti määriteltävä viides kriteeri on ollut, että teorian kanssa työskenteleminen on tuntunut jotenkin lupaavalta. Toive on ensinnäkin voinut kohdistua siihen, että työskentely auttaisi oman poliittisen perustaa koskevan näkemyksen formuloinnissa. Tämä voisi tapahtua esimerkiksi jonkin teorian empiirisen kömpelyyden havainnoinnin kautta tai siten, että teorioiden yhteentörmäyksessä syntyy jotain merkillepantavaa. Toinen ryhmä toiveita liittyy itse museokontekstissa tapahtuvan taidekokemuksen ymmärtämiseen. Toiveena on ollut tuottaa inspiroivia tarkasteluja taiteen vastaanottamisen politiikan moniulotteisuudesta. Kolmas toivomusryhmä liittyy museon rooliin yhteiskunnassa. Teorioista tai niiden törmäyttämisen avulla luodusta näkemyksestä voisi kenties olla apua sellaisen institutionaalisen itseymmärryksen tuottamisessa, joka helpottaa tulevaisuusskenaarioiden rakentelua myös suhteessa poliittiseen. Lopulta toiveena on ollut, että teorioiden käyttämisen kautta syntynyt ymmärrys voisi auttaa erilaisten museolle mahdollisten digitaalisten strategioiden arvioinnissa.

Tästä tutkimuksesta on jätetty ulos merkittäviä taiteen koke-

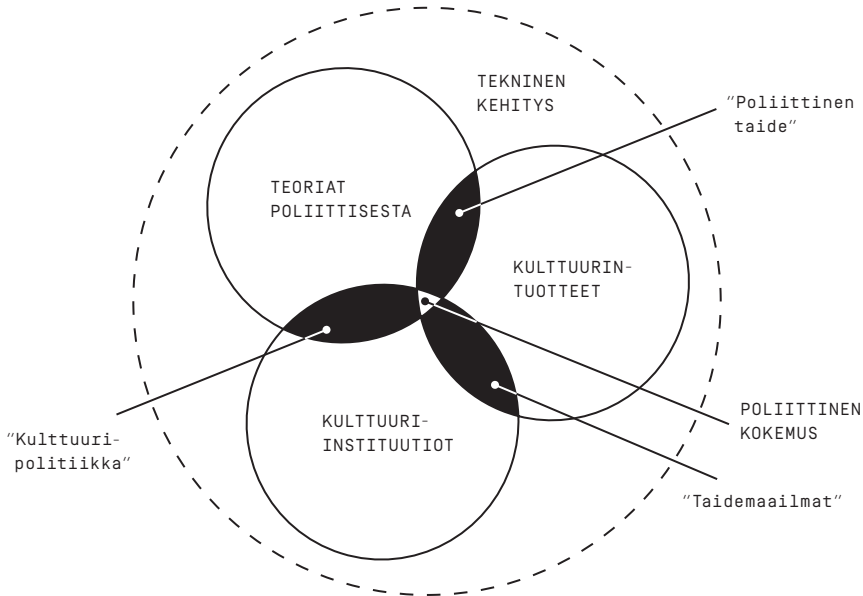
mista ja museoinstituution yhteiskunnallista roolia kartoittavia teorioita. Esimerkiksi Pierre Bourdieun kenttäteoria on tarjonnut selitysvoimaisen kuvauksen siitä, miksi korkeampi sosioekonominen asema korreloi voimakkaasti taiteen harrastamisen tai museossa käymisen kanssa. (Bourdieu & Darbel, 1991.) Kysymys on ruumiillistuneesta kulttuurisesta pääomasta, *habituksessa* muotonsa saavasta osaamisesta ja suuntautumisesta. (Bourdieu, 1997, 48.) On todettava, että jos tutkimukseen osallistuneet ei-kävijät, harvoin kävijät ja kävijät lajiteltaisiin koulutuksen ja sosioekonominen aseman mukaisiksi ryhmiksi, ryhmien sisällä saattaisi hyvinkin ilmetä samankaltaisempia suhtautumistapoja kuin ryhmien välillä. Tällaiseen jaotteleamiseen ei ole ryhdytty kahdesta syystä. Suppealla aineistolla tuskin kannattaa osallistua suuren, hyvin tunnetun sosiologisen ilmiön todeksi vahvistamiseen. Tämä työ on tehty toisaalla, suuremmin keinoin. Sen sijaan kiinnostus on tässä kohdistunut yksittäisten kokemusten erittelyyn, niiden sisäisten mekanismien ihmettelyyn. Mekanismien olemassaoloa ei ole haluttu selittää deterministisesti, vaan pikemminkin on syvennytty niiden potentiaaleihin, niistä avautuviin mahdollisuuksiin työskennellä luokkarajojen yli, ali, ympäri.

Analyysejä ei ole myöskään jäsennetty esimerkiksi sukupuolen tai etnisen taustan vaikutusten näkökulmasta. Analyysin lopputulokseksi ei ole haluttu (ja tämä on poliittinen valinta) esimerkiksi kuvausta erilaisista asenneryhmistä, joita osaltaan selittäisivät jotkin taustamuuttujat. Tämä eräänlainen anti-humanistisuus, ihmisen tulokulman huomiotta jättäminen liittyy eittämättä siihen, että tällä kertaa myös esineelle on pyritty antamaan paikkansa. Esineen ja ihmisen kohtaaminen ei ole determinististä, vaan tuloksena on myös yllättäviä hypähdyksiä. Identifikaatiot nousevat toki etnisyyden, luokan, sukupuolen tai seksuaalisen suuntautumisen tapaisista kollektiivisista kokemuksista, mutta ihminen ei ole mekaaninen olento, jota representaatiot sorittelevat kuin jotain instrumenttia. Kukaan ei ole vain luokkansa tai sukupuolensa kantaja. Siksi erityistä huomiota on kiinnitetty syntyvien identifikaatioiden projektiluonteeseen ja ristiriitaisuuteen. Tutkimus lähtee luottamuksesta, että teoksen kohtaamisen ihmisessä tuottamaan liikkumatilaan kannattaa suhtautua vakavasti, vaikka tunnustettaisiinkin että tämä kohtaaminen on monenlaisten taustatekijöiden uurtama.

### 2.1.3 Poliittisen kokemisen rajapinnat

Kuvaamani väljän tutkimusintressin puitteissa tutkimus voisi kohdistua katsojan ja näytelmän kohtaamiseen Kansallisteatterissa, verkkopelin ja pelaajan kohtaamiseen kirjastossa tai aapisen ja ekaluokkalaisten kohtaamiseen koulussa sekä näiden kohtaamisten poliittisiin ulottuvuuksiin tilan-

teessa, jossa teatteri, kirjasto ja koulu uudelleenmäärittelevät instituutio-naalista olemustaan muuttuvassa teknisessä ympäristössä. Tarkastelu voisi kohdistua myös näiden instituutioiden puitteissa tapahtuneen teknisvälit-teisen kokemuksen historialliseen muovautumiseen.



Kuvio 4

Tutkimusintressiä kuvaavan kuvion elementit on aseteltu osin toistensa päälle niin, että poliittisen kokemuksen erittelyyn vaikuttavat erityiskysymykset tulevat esiin. Nämä erityiskysymykset on kirjattu kuvioon 4. Vaikka ne eivät ole tälle tutkimukselle keskeisiä kysymyksiä, ne virittävät keskiössä olevaa ”poliittisen kokemuksen” problematiikkaa.

Ensimmäinen raja-alue kuviossa on politiikan teorioiden ja kulttuurituotteiden välillä. Alueelle on annettu nimi *poliittinen taide*. Tälle alueelle sijoittuvat kysymykset siitä, miten politiikkaan liittyvät käsitykset vaikuttavat kulttuurituotteiden, tässä tapauksessa nykyaideobjektien rakentumiseen, tulkitsemiseen ja kokemiseen. Symmetrisesti voitaisiin kysyä, miten spesifit kulttuurituotteet ovat historiallisesti vaikuttaneet käsityksiimme politiikasta ja poliittisesta. Näillä kysymyksillä on myös tekninen ulottuvuutensa, sillä yhteiskunnan tekninen kehitys on vaikuttanut politiikan teoriaan, kulttuurituotteisiin ja tapaamme kohdata niitä. Konkreettisemmin; politiikan teorian ja kulttuurituotteiden väliselle rajapinnalle sijoittuu kaikki sellainen tutkimus, jossa pyritään esimerkiksi paljastamaan kulttuurituotteiden ideologisuus, niiden rakennusaineena oleva käsitys normaalista, joka on lopultakin poliittista. Toisaalta sinne

sijoittuu sellainen taiteellinen toiminta, jota motivoi selkeästi ilmaistu poliittinen tavoitteellisuus. *Tässä tutkimuksessa ei ole niinkään merkitystä sillä, miten nykytaideobjekti on tarkoitettu vaikuttamaan poliittisesti, tai miten sitä on luonnehdittu poliittisen diskurssin sisällä esimerkiksi museon tai kriitikkojen toimesta.* Kohtaamisen hetkellä on vain objekti ja sitä kehystävä fyysinen tai digitaalinen konteksti teksteineen. Niiden kokemista yritetään lukea tilanteesta tuotetusta puheesta tai tekstistä.

Toinen raja-alue ja päällekkäisyys kuviossa on kulttuurituotteiden ja kulttuuri-instituution välillä. Alueelle on annettu tässä nimi *taidemaailmat*. Tälle alueelle kuuluvat kysymykset siitä, miten kulttuuri-instituutiot tulevat muovanneeksi kulttuurituotteita ja kulttuurituotteet instituutioita. Tällä vuorovaikutuksella on erityinen suhde tekniseen kehitykseen. Tekniset innovaatiot tuottavat uudenlaisia kulttuurin kuluttamisen alustoja ja alustat muodostavat käytännöllisiä ehtoja kulttuurituotteiden toteutuksille. Käytännön esimerkkinä tälle alueelle sijoittuvasta teoretisoinnista on sille nimenkin antanut Howard S. Beckerin (1982) *taidemaailman* käsite. Beckerin ja hänen seuraajiensa työ on avannut taiteen tuottamisen käytäntöjä kollektiivisina prosesseina, joissa taiteilija ja taiteen tekemisen lopputulos ovat vahvasti riippuvaisia muiden verkoston jäsenien, esimerkiksi galleristien, kuraattorien ja kriitikoiden, mutta myös esimerkiksi taidetta säilyttävien tahojen odotuksista ja toimista. Taidemaailmojen totunnaiset toimintatavat myös muovautuvat digitaalisen kehityksen myötä voimakkaasti jokaiselta kohdaltaan, olipa kyse taideteoksen sisällöstä ja muodosta, sen ideoinnin ja tuotannon prosesseista, sen jakelemisesta, säilyttämisestä, vastaanottamisesta, arvioinnista tai taloudellisista mekanismeista sen ympärillä. Taidemaailman toiminnot voivat herättää ulkopuolisissa, kuten taidemuseoissa ja -gallerioissa harvoin vierailevissa ihmisissä epäluuloa. Tässäkin tutkimuksessa kertyi myös jonkin verran aineistoa siitä, miten ihmiset ajattelevat taidemaailmojen toimivan. Tämä aineisto pitkälti ohitettiin, sillä tällä kertaa kiinnostus kohdistui ensisijaisesti taideobjektien välittömään kokemiseen ja tuon kokemisen politiikkaan.

Kolmas kosketuspinta kuviossa sijaitsee kulttuuri-instituution ja politiikan teorioiden välillä. Alue on kuviossa 4 nimetty *kulttuuripolitiikka*. Tällä alueella käsitellään kysymyksiä siitä, miten politiikan teoriat ja erilaiset poliittiset ohjelmat muovaavat kulttuuri-instituutioita – harvemmin päinvastaisia kysymyksiä kulttuuri-instituutioiden puitteissa tapahtuvan toiminnan annista poliittisille teorioille, näkemyksille tai ohjelmille. Kulttuuripolitiikan alueella keskustellaan esimerkiksi saavutettavuudesta, osallisuudesta ja yhtäläisestä oikeudesta taiteeseen ja kulttuuriin, sanalla sanoen kulttuuridemokratiasta. Yksi keskeinen tutkimuslinja on kiertynyt Michel Foucault’n *hallintamentaliteetin* -käsitteen (governmentality) ym-

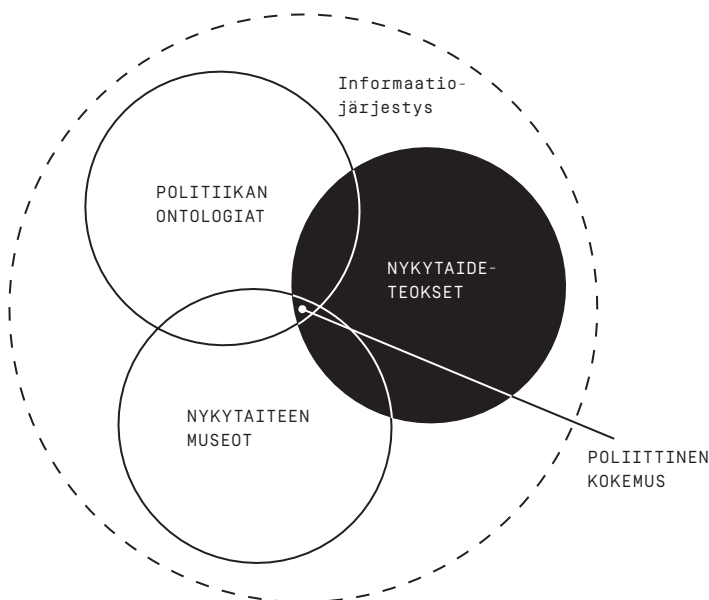
pärille. Esimerkiksi Tony Bennettin analyysissä näyttelykäytäntö ja museo kiinnittyivät syntyaikoinaan voimakkaasti kansalaisuuden tuotantoon ja kansallisvaltion idean lujittamiseen (Bennett, 1996). Nykyään nykytaiteen museot ovat hänestä *muutoskoneita* (differencing machines), monikulttuurisuus- ja suvaitsevaisuuskasvatuksen välineitä. (Bennett, 2006.) Tämä raja-alue nousee tutkimuksen loppua kohden lähempään tarkasteluun. Kuten johdantokappaleessakin kuvattiin, tässä tutkimuksessa pohditaan sellaista mahdollisuutta, että museo ei olisikaan vain toteuttamassa demokratiaa esimerkiksi parantamalla sen hallinnoimien objektien, tietojen ja palvelujen saavutettavuutta. Ehkäpä museo voisi myös edesauttaa politiikan tapahtumista, joka on tämän tutkimuksen premissien mukaisesti demokratialle välttämätöntä.

Nämä kolme erityiskysymystä 1) taiteen sisältöjen ja politiikan monimuotoisista liitoista, 2) museoista osana taidemaailmojen sotkuisia ja myös voimakkaasti talouteen kytkeytyneitä kehiä sekä 3) museoinstituutioden suhteesta hallinnan mekanismeihin tuottavat voimakkaasti virittyneen kentän. Tilanne, jossa kohtaan nykytaiteen museossa esineitä ja muodostan niistä ajatuksia, voidaan käsittää hyvin monimutkaisesti latautuneeksi tapahtumasarjaksi. Esineen tie museoon kaikkien muiden esineiden joukosta, esineen esittäminen ja liittäminen osaksi kokonaisuutta sekä museoon erityisesti liittyvät tavat kokea esineitä eivät ole mitään luonnollisia tapahtumia. Ns. uuden museologian piirissä on ansiokkaasti purettu näitä itsestäänselvyyksiä ja vaadittu museolta läpinäkyvyyttä sen tekemien valintojen, tulkintojen ja kokonaisviestien osalta. (Esim. Vergo, 1989; Weil, 1990.) Luonnollisena osana tätä kehitystä on museovieraan kokemuksen, tai *elämyksen* nouseminen kiinnostuksen keskiöön. Kiinnostus on kohdistunut myös erilaisiin tapoihin, joilla tätä elämystä/kokemusta voidaan teknisesti muokata. Muokkaustoimenpiteet voivat kohdistua fyysisessä museossa tapahtuvaan taide-elämykseen, esimerkiksi sen pedagogiseen syventämiseen. Tekninen muokkaus voi kohdistua myös museoelämyksen rajoihin, tavoitteena laajentaa mahdollisuus kokea taidetta ajasta ja paikasta riippumattomaksi. Erityinen kehityspolku liittyy koko esittämisen mekanismin yksisuuntaisuuden purkamiseen – tapoihin, joilla yleisöt aktivoidaan tuottamaan sisältöjä yhdessä museon kanssa tai jopa museosta riippumattomasti.

Tässä tutkimuksessa pitäydytään pitkälti poissa esitellyiltä kolmelta erityisalueelta, kuitenkin niillä tehdyn tutkimustyön merkityksen tunnustaen. Propaganda, portinvartijuus ja poliittinen ohjaus ovat kuvioon liittyviä hankalia teemoja, joita ei voi tehdä neutraaleiksi. Miten poliittinen elämys nykytaiteen museossa tuleeekin käsitteellistetyksi, sillä on välttämätön suhde näihin teemoihin.

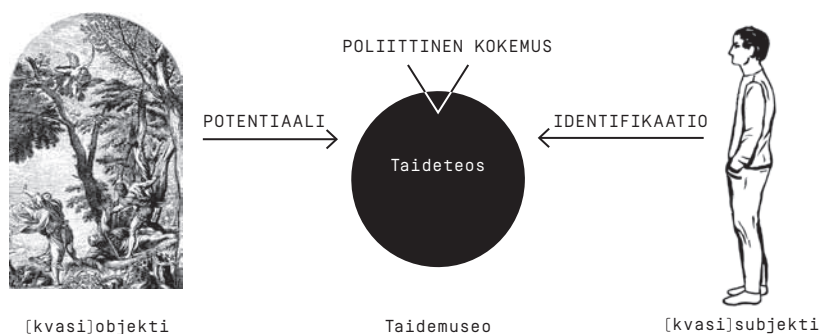


## 2.2 Nykytaideteos tapahtumana



Kuvio 5

Siirrymme nyt kuvion 5 osoittamalla tavalla miettimään *nykytaideteoksen* olemusta. Kuten edellä on kuvattu, tässä tutkimuksessa taideteos ei ole museon kokemisen kohteeksi tarkoittama asia tai esine. Tätä termiä tarvitaan paljon tärkeämmän asian nimeämiseen. Seuraavalla sivulla kuviossa 6 pyritään kiteyttämään, miten termi taideteos tässä tutkimuksessa käsitellään. Teos on ihmisen ja esineen kohtaaminen, *tapahtuma*. Ihminen tulee tilanteeseen omalla esiymmärryksellään varustettuna. Objekti on taiteilijan, mutta myös taidemaailmojen kollektiivisen toiminnan tulos. Objektin fyysiset ominaispiirteet mahdollistavat tietynlaisia käyttöjä ja tulkintoja ja rajaavat käytännössä ulos mahdottomina toisenlaisia. Kuten edellä on kuvattu, ihmisen identifiointi ei ole deterministinen taustamuuttujien funktio, eivätkä taiteilijan tarkoitukset ole kohtaamisen tilanteessa tavallisimmin läsnä. Näin kohtaamisen tapahtumaan, teoksen syntymään, sisältyy erilaisia liikkumatiloja. Nämä liikkumatilat ovat suhteessa myös tapahtuman kontekstiin, tässä tapauksessa museon sisätilaan ja sen sosiaalisiin tapahtumiin. Esimerkiksi verkkoympäristössä nämä liikkumatilat ovat olennaisesti erilaisia. Selvittelen seuraavaksi tarkemmin, mistä tällainen ymmärrys taideteoksen olemuksesta rakentuu, miten se on konstruoitu.



Kuvio 6

Taideteos on tässä tutkimuksessa siis tapahtuma, jossa ihminen ja esine kohtaavat. Voisi sanoa, että *art-work* on osuva nimitys sikäli, että taideteos on aktiivista toimintaa sekä taideobjektin että sen kokijan taholta. Tällä ajatuksella on yhteys Michel Callonin, Bruno Latourin ja John Lawin kehittämään *toimijaverkkoteoriaan* (actor network theory, ANT). Kuvatakseen tarkemmin humaanien ja ei-humaanien entiteettien yhdessä toimimista Latour on käyttänyt Michel Serresin (1980) käsiteparia *kvasisubjekti* ja *kvasiobjekti*. (Esim. Latour, 2006 [1991], 216, 217.) Näiden käsitteiden kautta ihmiset ja esineet voidaan ymmärtää suhteellisiksi *aktanteiksi*, jotka toimivat yhdessä *kollektiiveina*. Artefaktit eivät siis ole sivuseikkoja, toiminnallemme alisteisia välineitä, vaan ne muovaavat toimintaamme, vääntävät tavoitteitamme. Siksi niitä tulisi myös tutkia symmetrisesti eli ennakkoluolettomasti, tasapuolisesti ja yhteisin käsittein. (Callon & Law, 1997, 168; Latour, 2004, 237, 238.)

Latour väittää, että voimme ymmärtää humaanisia vain suhteessa ei-humaaniin. Humaanin ja ei-humaanin suhteelle, *tekniselle medioitumiselle*, Latour hahmottaa neljä merkitystä. Ensinnäkin toimijaverkoissa inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijat sulautuvat yhteen ja muuttuvat toisiinsa sisältyvien skriptien ja käsikirjoitusten *välittäjiksi* (mediators). Tässä *käännöksessä* (translation) kumpikin toimija muuttuu ja käytettävissä olevat keinot ja toiminnan tavoitteet korvautuvat uusilla. (Latour, 1999, 178–179). Toinen medioitumisen merkitys on johtopäätös edellisestä: toiminta ei ole ihmisen toimintaa vaan se *koostuu* (composition) aktanttien yhteenliittyvistä toimista. (Mt. 182.) Kolmas medioitumisen merkitys on, että erilaisten aktanttien osuus kokonaisuudesta katoaa näkyvistä, niiden yhteenliittymisen katoaa *mustaan laatikkoon* (black box). Tällainen läpinäkymätön entiteetti voi olla toiminnan tuloksena syntynyt artefakti, mutta myös rutiini tai fakta, jonka syntyyn vaikuttaneet toimijat ja alaprosessit ovat piiloutuneet tai unohtuneet. Mustia laatikoita voidaan avata, selvi-

tellä uudelleen niitä ajassa ja paikassa tapahtuneita kytkeytymisiä, joiden tuloksia ne ovat. Tavallisimmin tämä tapahtuu kriisissä, kun esimerkiksi artefakti ei enää toimikaan. (Mt. 183–185.) Lopulta neljäs merkitys medioitumiselle on *delegointi*, jota Latour on kutsunut myös sen tärkeimmäksi merkitykseksi. (Latour, 1994, 38.) Delegointi tarkoittaa sitä, että toimin-  
toja siirretään jatkuvasti niille aktanteille tai kollektiiveille, niille inhimillis-  
ten ja ei-inhimillisten toimijoiden muodistamille mustille laatikoille, jotka  
tuottavat tuloksia tehokkaimmin. Tämä vaikuttaa syvällisellä tasolla siihen,  
mitä on olla ihminen.

Ilmaisut 'inhimillinen' ja 'ei-inhimillinen' ovat myöhäissyntyisiä  
tuloksia, jotka eivät enää riitä kuvaamaan toista ulottuvuutta. -

Ilmaisu 'antropomorfinen' on olennaisesti inhimillisyyttämme  
aliarvioiva. Tulisi puhua morfismista. Morfismi on tila, jossa  
teknomorfismit, zoomorfismit, fysiomorfismit, ideomorfismit, teomorfismit,  
sosiomorfismit ja psykomorfismit kohtaavat. Niiden liittoumat ja niiden  
vaihdamia määrittelevät yhdessä antropoksen, ihmisen. Morfismien  
kutoja - eikö se riitä määritelmäksi? - Ihmisyyttä ei puolusteta,  
vaan se menetetään pyrkimällä erottamaan sen muodot niistä, joita se  
kursii yhteen. [Latour, 2006, [1999], 218].

Latour on kirjoittanut paljonkin taide-esineistä (esim. Hennion & Latour, 1993; Latour, 1998; 2002; Latour & Lowe, 2011), mutta ei suoranaisesti ole toistanut yleispätevää kertomustaan kollektiiveista ja medioitumisesta taiteen kohtaamisen näkökulmasta. Jos yritämme tätä, meidän on läh-  
dettävä siitä että taideobjekti ja vierailija ovat suhteellisia olioita, joiden  
kohtaaminen eli teoksen syntymä on ainutkertainen tapahtuma. Objektia  
ja ihmistä on pyrittävä kohteilemaan symmetrisesti. Näin esimerkiksi sana  
*vastaanottaminen* alkaa tuntua epäsymmetriseltä. Se tuntuu sisältävän  
ajatuksen taiteilijan teoksen muodossa lähettämästä viestistä, jonka ko-  
keminen tapahtuu ensisijaisesti suhteessa taiteilijan tai näytteillepanijan  
ajatuksiin. Mutta jos ajattelemme *vierailemista* museossa, voimme ajatella  
myös päinvastoin, että taideobjekti *ottaa siellä vastaan* ihmisiä ja lukee  
näitä. Objektin toimijuus, kyky kytkeytyä kohtaamiensa ihmisten yksilölli-  
siin ajatusrakenteisiin, kutoa nämä verkkoihinsa, laittaa nämä kantamaan  
itseään ajatuksissa ja puheissa, on sen tapa laajentua näiden mielten kautta.  
*Digitaalisten paikanpitäjien tai korvikkeiden* (digital surrogate) kautta tieto  
fyysisestä objektista saavuttaa ihmisiä, joilla ei sen luona vierailemiseen oli-  
si mahdollisuutta ja jotka myös saattavat käyttää näitä digitaalisia objekteja  
kollektiiveissaan vastoin kaikkia ”taiteen sääntöjä”.

Fyysisen objektin ja ihmisen kohtaamiseen vaikuttaa toki  
esineeseen kiteytynyt taiteilijan työ, taiteilijan toiminta yhdessä oman

kollektiivinsa aktanttien kanssa, johon voidaan viitata taidemaailman (Becker, 1982) käsittein. Taiteilija on *morfismien kutoja*, mutta nämä kutoamisen mekanismit eivät ole teoksessa läpinäkyvästi läsnä. Vaikka taiteilija itse seisoi museossa työstämässä maalaustaan ja olisi näin itse taideobjektin osa, emme pääsisi näkemään sitä ideoinnin ja käytännön toimien kokonaisuutta, joka on tuonut hänet eteemme koettavaksi. Läsnä on vain taideobjekti ja ihminen. Myös objektin kohtaava ihminen on kutoja. Hänen kohtaamiseensa teoksen kanssa vaikuttavat monenlaiset mustiksi laatikoiksi sedimentoituneet asenteet ja tottumukset, joihin myös tekninen toimintaympäristö on monin tavoin nivoutunut. Se, minkälainen teos kohtaamisessa muodostuu, on pitkälti ihmisen menneisyyden määrittämää, kuten Hans Georg Gadamer kuvaa. (Gadamer, 2004, 33, 36.) Silti teos voi toimia uutena aktanttina, joka kriisiyttää ihmisen itsestäänselvyyksiä, ehdottaa jonkin mustan laatikon avaamista, tarjoutuu osaksi tämän kudosta, ymmärrystä maailmasta.

Seuraavissa kappaleissa syvennyttään tarkemmin museossa kohtaaviin ihmisiin ja esineisiin, sijoittamalla teoksen syntyä, kohtaamista selittäviä teorioita latourlaiseen viitekehykseen.

### 2.2.1 Objektin osuus teoksessa

Tässä tutkimuksessa *taideteos on siis nykytaiteen museon kokemisen kohteeksi nostaman objektin kohtaamisesta syntynyt kokemus*. Objekteista puhuminen voi tuntua epämukavalta. Voihan taide saada muotonsa paitsi fyysisenä esineenä myös vaikkapa heijastuksena seinällä, maankäyttönä, valintoina, tietokoneskriptinä, ruumiin liikkeenä tai sosiaalisena kanssakäymisenä. Nämä kaikki ovat esineiden ja ihmisten muodostamien kollektiivien toiminnan tuottamia muotoja, joissa joskus näkyvämmän paikan saavat ei-inhimilliset, joskus inhimilliset toimijat. Kysymys on siitä, mihin kohtaan kokijan huomiota fokusoidaan: konseptiin, prosessiin vai lopputulokseen. Yhtä kaikki, taidemuseossa esille nostetaan jokin konkreettinen (tangible) tai aineeton (intangible) objekti – koettavaksi tarkoitettu kohde, johon voidaan viitata myös termillä *representatio*. *Exposition*, paljastaminen, esittäminen ja/tai näyttäminen rajaa koettavan objektin muusta todellisuudesta. Mieke Balin mukaan tämä esittämisen ele ”Katso!” on usein samalla myös totuusväittäjä ”Näin se on.” (Bal, 1996, 2–5.) Tämä esittämisen ele pakottaa kohtaamaan objektin viestinä, etsimään siitä mieltä.

Yleisesti ottaen voi sanoa, että taideobjektin *esineisyyden* merkitys on jo pitkään ollut laskussa. Kuten sanottu, enää ei voida lähtökohteisesti olettaa, että taideobjekti on esine. Toiseksi, fokusoiminen vastaanottamisen tapahtumaan on vienyt huomiota taideobjektilta. Kolmanneksi, digitaalisissa ympäristöissä liikkuvat digitaaliset surrogaatit pakottavat

kysymään, onko alkuperäisellä objektilla merkitystä. Yli kymmenen vuotta sitten, teoksensa *Critique of Information* (2002) loppusivuilla Scott Lash nosti esiin käsitetaiteen esimerkkinä sellaisesta kritiikin harjoittamisen mekanismista, joka saattaisi parhaiten toimia digitaalisissa virtauksissa. Lashin näkemys käsitetaideteoksen oleellisista piirteistä kiinnittyy kaikkiin edellä kuvattuihin esineen suhteellistumisen muotoihin. Ensinnäkin, käsitetaiteessa olennaista on yleisön toiminta. Taideobjekti on tyypillisesti ei-valmis, jolloin yleisön tai paremminkin *käyttäjien* tehtäväksi jää teoksen viimeistelemisen sitä pohtimalla. Taiteilijan lähtökohdat jäävät toissijaisiksi. Lash toteaa, että objekti on ei-suunniteltu, ei-välttämätön, ”idean sattumanvarainen sivutuote” (Lash, 2002, 212, käänös M.M.). Sattumanvaraisuudella ei kuitenkaan tarkoiteta mitään ei-tarkoituksellisia sivuvaikutuksia vaan sitä, että idean toteuttamisessa keinot ovat toissijaisessa roolissa. ”Taide on ei-tarkoituksellinen väline enemmän tai vähemmän kontingentin idean toteuttamiseksi” (mt.).

Lash tuntuu ajattelevan, että käsitetaiteella on esimerkiksi syvällistä sosiologista tutkimusta enemmän iskuvoimaa ärsykeitä tulvivassa digitaalisessa viestintäympäristössä. Hänen ajatuksensa käsitetaideobjektien ominaisuuksista kuvaavat taiteeseen liittyvien ajatustemme muutosta laajemminkin; yhä useammin taideobjektin fyysiset ulottuvuudet jäävät idean, sisällön, koetun merkityksen varjoon. Kiinnostus kohdistuu enenevässä määrin prosesseihin, rutiineihin, ihmisiin ja näiden väliseen vuorovaikutukseen. Esimerkiksi Nicolas Bourriaudin relationaalisessa estetiikassa (2002 [1998]) taiteen määräävin ulottuvuus ei ole tila vaan aika. Taide ei ole enää jotain, jonka läpi kävellä, vaan jotain, jonka läpi on eletävä. Bourriaud ehdottaa selkeän tuottaja/asiakas -roolituksen purkamista myös taiteessa ja ehdottaa sen korvaamista yhdessä olemisellä ja tekemisellä. Näin relationaalisen estetiikan poliittisuus ei ole suurta ja utooppista vaan pienten ja arkipäiväisten ratkaisujen tuottamista vuorovaikutuksen keinoin. (Mt. 13–15, 45, 83.)

Tällaisten ”mikrotopioiden rakentaminen”, eräänlainen sosiaalisen työstäminen, on jo tuottanut kärkkäät kriitikkonsa. Claire Bishop (2004) on relationaalisen estetiikan kritiikissään kyseenalaistanut oletuksen yleisöjen osallistamisen yhteisöjä tuottavasta ja demokratiaa edistävästä luonteesta. Kun esine poistuu tapahtumien keskiöstä ja korvataan ihmisten keskinäisen vuorovaikutuksen jäsentämisellä ja lavastamisella, päädytään Bishopin mielestä pikemminkin toteuttamaan elämystalouden logiikkaa kuin kehittämään taiteen poliittista ulottuvuutta. (Mt. 52.) Relationaalisen estetiikan avoimeksi jätetyt objektit ja ympäristöt houkuttavat yleisöä toimimaan. Kuten Bishop muistuttaa, tämä sosiaalisten suhteiden tuotanto on Althusserin (1971 [1969]) ideologiakritiikistä tuttu tema. (Bishop,

2004, 62–67, 78.) *Kutsuminen* (interpellaatio) ja *asettuminen* (artikuloituminen) ovat avainkäsitteitä, kun tarkastellaan miten kulttuurituotteisiin identifioidutaan, kuka kutsuu, mihin asetutaan ja miten. (Althusser, 1971, 174; ks. myös Hall, 1985, 93, 102.) Tyytymättömyys relationaalista esteetiikkaa kohtaan voidaan latourlaisin käsittein ilmaista epäluulona taiteilijan valmiiksi virittämää kollektiivia kohtaan. Miksi se on rakentunut, kuten se on rakentunut? Mihin se tähtää, jos mihinkään?

Bishopin ja myös samansuuntaisia huomioita tehneen Jacques Rancièren mielestä tällaiset kollektiivit eivät välttämättä pyri muuhun kuin kokijansa miellyttämiseen, eikä tämä riitä politiikaksi. Rancièren mielestä kriittinen taide on hajonnut neljäksi melko hampaattomaksi strategiaksi, jotka ovat *vitsi*, *kokoelma*, *kutsu* ja *mysteeri*. Bourriaudin ehdottamaa lähestymistapaa hän sanoo *kutsuksi* (invitation), ja hänestä se on omiaan korvaamaan politiikan moraalilla. (Rancière, 2009b, 46–47, 49.) Rancièren mielestä ajatus katsojan emansipoimisesta on ajanut taiteilijat turhaan väkisin osallistamaan ihmisiä. Katsominenkin on toimintaa ja tulkitseminen asioiden muokkaamista. Taide voi olla politiikkaa, jos taiteilija ei hallinnoi tilannetta liikaa, jos taideobjektia ei ole viritetty liian tarkasti tietyn lopputuleman tuottamiseen. (Rancière, 2007, 277.) Siinä on näin jätetty sijansa Lashin edellä kuvaamalle sattumanvaraisuudelle ja yleisön tekemälle tulkintatyölle.

Rancièren kommentti tuo esiin sen tärkeän seikan, että olipa taideobjekti esinemuotoinen tai aineeton, se on aina avoin ja keskeneräinen, ”tekijän kuoleman” koskettava Roland Barthesin (1993 [1969]) tarkoittamassa merkityksessä. Latourin kielellä voisimme sanoa, että kaikki taideobjektit ovat suhteellisia kvasiobjekteja, jotka positioituvat väliaikaisesti tullessaan koetuksi ja kommentoiduksi. Samassa prosessissa positioituu myös ihminen, kvasisubjekti. Tämä tilanne tulee esiin myös esimerkiksi Niklas Luhmannin taiteeseen liittyvässä teoretisoinnissa. Luhmannille taide on kommunikaatiota, joka toimii havainnon varassa. Taiteilija on havainnoija, joka työstää teosta jatkuvassa muotovalintojen prosessissa. Ensimmäinen sattumanvarainen valinta vähentää seuraavan sattumanvaraisuutta. Jatkossa valintojen on sovittava jo tehtyihin valintoihin. Lopulta työ alkaa tuottaa itseään ja tekijä muuttuu sen tarkkailijaksi. Prosessi päättyy, kun muodot sulkeutuvat kehämäisesti, keskustelevat keskenään ja vahvistavat ensimmäisen muotovalinnan. Mutta valmistuttuaankin taideobjektit ovat ei-valmiita, vasta ehdotuksia kommunikaatioksi, taiteeksi. Luhmann jopa kutsuu niitä kvasiobjekteiksi Michel Serresiä lainaten. Tullakseen taiteeksi ja osaksi yhteiskuntaa taiteilijan yhteydenottoyrityksen on onnistuttava. Taide on välitys havaintomaailmojen välillä. Jonkun on tunnistettava objekti kommunikaatioksi ja vastattava siihen aistimalla, havaitsemalla sitä

kuten taidetta. (Luhmann, 2000a [1995], 18–19, 25, 29–32, 39, 47; ks. myös Albertsen & Diken, 2004, 42–43.)

Luhmannin kuvaus taideobjektin synnystä sopii hyvin Latourin kuvaukseen teknisen medioitumisen prosessista. Kvasisubjekti (taiteilija) ja kvasiobjekti (työ jo taiteilijan aloittamana) työskentelevät yhdessä kohti jatkuvasti muuttuvaa päämäärää. Tekijyys on suhteellista ja kummankin toimijuus muovautuu, ”kääntyy”. Taiteilijan käytössä olevat välineet ja tilat osallistuvat kollektiiviseen tuotantoon ja vievät sitä omaan suuntaansa. Näin taideobjekti onkin tarkemmin ajateltuna usean elementin, usean toimijan muodostama kokonaisuus – löyhä kollektiivi tai tiukemmin taiteilijan paketoima musta laatikko. (Esim. Hennion & Latour, 1993, 21.) Myös yksittäisten taideobjektien kokooma, näyttely, voidaan ymmärtää taideobjektiksi, joka on voimakkaammin yksittäisiä elementtejä yhteenkietova ja hallinnoiva musta laatikko tai löyhempi ja toiminnallisesti monisuuuntaisempi kollektiivi. Vieläkin voidaan edetä yksi askel – esimerkiksi Hilde S. Hein (2006, xxv) on kuvannut koko museota dynaamisiksi julkiseksi taideteokseksi, joka kytkee ihmisiä ja objekteja *esteettiseksi kokonaisuudeksi* (aesthetic unit).

Tämän tutkimuksen tarkoituksiin riittää määrittää taideobjekteiksi ne entiteetit, joita museo esittelee tai joita informantit päättävät museossa taiteena kokea. Taideteos syntyy, kun nämä entiteetit koetaan. Vaikka taideteoksen synty on näin voimakkaasti kiinnitetty ihmisten ja objektien tämänpuoleiseen toimintaan, tarkoituksena ei ole riistää taidekokemukselta sen erityisyyttä. Esimerkiksi Pierre Bourdieu on kuvaillut taiteen täysin sosiaaliseksi, taideteokset taiteen kentän maagisesta uskomusjärjestelmästä nouseviksi fetisseiksi, jotka päätyvät valtataistelun pelinappuloiksi. Ei ole ihme, että taiteen rakastajat saattavat kokea tällaiset sosiologistiset kuvaukset *ikonoklastisen* vihan osoitukseksi. (Bourdieu, 1995, 169–170, 184–185.) Myös Latour on pohtinut ikonoklasiaa ja tulkitsee sen syntyvän pettymyksestä. Odotamme uskonnolliselta kavalta, mutta myös taideteokselta tai tieteelliseltä representaatiolta transsendentaalisuutta, johon se ei kykene. Edellä osoitetun valossa voisi lisätä, että siltä kenties odotetaan myös jonkinlaista *välttämättömyyttä* sattumanvaraisuuden sijaan. Latourin viesti on, että esineiden immanentti alkuperä, ihmisen käden kosketus, ei sulje ulos mahdollisuutta kokea pyhää. (Latour, 2002, 14.) Samoin asiasta ajattelee Bourdieu, joka kuvaa taidetta ”ihmisyysden korkeimmiksi saavutuksiksi” ja ”sublimoiduksi universaalin olemukseksi” (1995, xx). Olemme näin päätyneet samaan tilanteeseen niin taiteen kuin poliittisenkin suhteen. Perusta on konstruoitava aina uudelleen, mikä ei sysää konstruoidulta perustoilta luotuja olentoja vähäpätöisyyteen.

Mitä enemmän luen välivaiheista, joiden tulosta maalaus Yövahdista on, sitä enemmän saatan pitää siitä. Konstruktivismi lisää nautintoa, se menee tavallaan samaan suuntaan, mediaattorien moninaistumista, kertautumista kohti [Latour, 1998, 423, käännös M.M.].

### 2.2.2 Subjektin osuus teoksessa

Edellä on kuvattu sekä taiteen että politiikan transsendentaalisen perustan murtumisen vaikutuksia. Kummallakin alueella on tehty samansuuntaisia päätelmiä; jos perustaa ei saadakaan annettuna, se voidaan aktiivisesti tuottaa. Tällainen post-foundationalismi leimaa myös pohdintoja subjektin kohtalosta jälkimodernissa- tai informaatioyhteiskunnassa.

Stuart Hall on ollut vastaanottotutkimuksen kannalta merkittävä subjektuuden ja identiteetin käsitteiden kehittäjä. Hall kehitti eteenpäin Althusserin, mutta myös Ernesto Laclau ja Chantal Mouffen ajatuksia identifikaatiosta. Hän on kuvannut kolmivaiheista prosessia, jonka seurauksena emme voi enää käsittää yksilöä eheänä, suvereenina toimijana. Vielä *valistuksen* aikana yksilö käsitettiin autonomiseksi järjellä, tietoisuudella ja toimintakyvyllä varustetuksi olennoksi. Seuraavassa vaiheessa, *sosiologisen subjektikäsityksen* myötä, yksilö alettiin näkemään suhteessa ”merkityksellisiin toisiin” – yhteisöllisten arvojen, merkitysten ja symbolien muovaamana. *Postmoderni subjekti* käsitetään olennoksi, jolla ei ole kiinteää, olemuksellista tai pysyvää identiteettiä. (Hall, 1999, 22–23.) Postmoderni subjektikäsitys syntyi viiden merkittävän keksinnön myötä, joista jokainen vaikutti käsityksiin siitä, mitä on olla ihminen modernissa yhteiskunnassa.

Ensinnäkin marxilaisuus kiinnitti huomion yksilöllistä toimijuutta rajoittaviin historiallisesti periytyviin *tuotantosuhteisiin*. Toiseksi, Freudin tuotannossa ego, toimiva *minä*, on puristuksissa tiedostamattomien halujen ja rajoittavan yliminän välillä. Ferdinand de Saussuren strukturalismissa subjektilta riistetään *puheen* tekijyys, sillä kieli on yliyksilöllinen sosiaalinen järjestelmä, joka mahdollistaa kommunikaation vain sen tarjoamien kategorioiden puitteissa. Neljäs suhteellistuminen liittyy Foucault’n havaintoon ulkoisen kurinpitovallan sisäistämisestä ja modernin, kuuliaisen *ruumiin* tuottamisesta. Lopulta feminismi, kiinnittämällä huomion sukupuoli-identiteettien sosiaaliseen tuotantoon, vei yksilöltä itsestäänselvän *sukupuolen*. (Mt. 36–44.) Näiden huomioiden myötä kartesiolainen eheä subjekti vähä vähältä purettiin, ja sen suhteellisuus tuli täysin ilmi.

Hallin mukaan epävakaa postmodernin subjektin identiteetti muokkautuu jatkuvasti suhteessa tapoihin, joilla sitä puhutellaan ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä. Pluralisoituvissa kapitalistisissa yhteiskunnissa yksilöön kohdistuu manipulatiivisia vaikutusyrityksiä; toisaalta se kohtaa yhä useammin erilaista, valtakulttuurista poikkeavaa.



Merkitysjärjestelmien ja kulttuuristen representaatioiden monimutkaistuksessa postmoderni subjekti pirstoutuu moniksi, mahdollisesti ristiriitaisiksi, jopa yhteensopimattomiksi identiteeteiksi. Identifikaatio on jatkuva, avoin prosessi, jossa kohtaamme sattumanvaraisesti erilaisia diskursseja ja kiinnitymme tilapäisesti subjektiasemiin, joita ne meille tarjoavat. Hall, kuten häntä ennen Althusser, Laclau ja Mouffe, käyttää Jacques Lacanin psykoanalytiikasta tuttua, leikkaushaavan harsimista kuvaavaa termiä *sutuuuri* (suture) kuvaamaan tätä tilapäistä kiinnittymistä. (Mt. 22–23, 252–253, 22.)

Identifikaatioon sisältyy fantasia täydellisestä sulautumisesta, mutta täydellistä sopivuutta ei koskaan löydy. Identifikaation merkitys ei kuitenkaan tyhjene siihen, että se on yritystä positiiviseen samastumiseen. Kenties merkittävämpi asia on se, että identifikaatio edellyttää diskurssiivista työtä, symbolisten rajojen tuottamista. (Hall, 1996, 2–3.) Jotain on hylättävä, suljettava pois. Jokaisessa identiteetissä tulee nimetyksi sen itsensä välttämättömänä, joskin vaiettuna ja lausumattomana toisena se, minkä siitä puuttuu. Tässä Hall, samoin kuin Laclau ja Mouffe löytää inspiraatiota Jacques Derridan *eron* (différance) käsitteestä. Se, kuka identifioituu mihin ja miten ei ole kuitenkaan mekanistista. Hallin mukaan identifikaatio jää ikuisiksi arvoitukseksi. Identiteetti sijaitsee kutsuvien diskurssien ja vastaavan psyyken välisessä leikkauspisteessä, ja niiden välissä oleva este on itse tiedostamaton. (Hall, 1999, 252, 255.)

Samalla kun tutkijoiden kiinnostus identifikaatioprosessien purkamiseen on jo hieman tasaantunut, yhteiskunnan digitalisoituminen on tuottanut paljon pohdintaa kulttuurituotteiden ja tekniikan roolista subjektuuden rakentumisessa. Esimerkiksi Bernard Stieglerin ajattelussa tekniikka edeltää ihmistä, se tuottaa ihmisen lajina. Muokkaannumme edelleen suhteessa tekniikkaan, artefakteihin, taideteoksiin. ”Mitä on kuvataiteilijan työ?”, kysyy Stiegler ja vastaa: ”Tuottaa silmä”. (Stiegler, 2011, 227.) Taideteokset tuottavat osaltaan aistinelimet ja kollektiivisen kokemuksen muodot, josta Stiegler puhuu yhteiskunnan *organologiana*. Organologia on kolmitasoinen. Siihen kuuluvat havaitsemisen kautta muuttuvat *aistinelimet* ruumiissamme, mutta myös *artefaktit*, kuten taideteokset, noiden aistikokemusten fyysisinä tallenteina sekä *organisaatiot*, jotka suovat pääsyn näiden teosten luokse. Tämän organologian rakenne on valtavan tärkeä yhteiskunnallisen *transindividuaation* kannalta. Transindividuaatio on Stieglerin sosialisäätion käsite, joka korostaa vuorovaikutusta kanssaeläjien, mutta myös yhteisön historiallisen ulottuvuuden, teknisten objektien ja symbolien kanssa. Stieglerin käsite rakentuu Gilbert Simondonin individuaation kuvauksen ympärille. (O’Gorman, 2010, 466; Stiegler & Rogoff, 2010.)

Stieglerin mukaan transindividuaatio ei enää toimi. Elämme libidinaalisessa taloudessa, jossa voittoa tuotetaan ihmisten fantasioita

riistämällä. Haluja muovataan ja kohdistetaan tavaroihin ja kulttuurituotteisiin, jotka eivät ole loputtomia ja ainutkertaisia (singular), kuten aidon halun kohteet. Näin halu huononee, hajoaa vieteiksi, jotka saavat ilmaisunsa esimerkiksi äkillisenä silmittömänä väkivaltana. Väkivalta nousee dis-individuaatiosta, kokemuksesta, että ei enää ole kukaan. (Stiegler, 2011, 224–232.) Stieglerin kuvaama kulttuuriteollisuuden harjoittama yksilön halujen ja fantasioiden riistäminen ja siitä seuraava dis-individuaatio on kuin jatkoa Hallin psyyken rajalle pysähtyneelle kuvaukselle pirstoutuneesta yksilöstä representaatioiden armoilla. Yhtymäkohtia löytyy, sillä Lacan on Stieglerille tärkeä vaikuttaja. Stiegler on myös kertonut kokevansa Frankfurtin koulukunnan omalle ajattelulleen yhä läheisemmäksi. (O’Gorman, 2010, 463, 465.)

Stieglerin ajatukset ihmisen ja tekniikan perustavasta yhteenkietoutumisesta ovat samansuuntaisia Latourin subjektien ja objektien suhteellisuuden kuvausten kanssa, vaikka hän onkin korostanut syvempiä filosofisia erimielisyyksiä Latourin kanssa. (Mt. 463–464.) Korostaessaan empiiristen tapaustutkimusten merkitystä ajattelunsa muovautumisessa, Latour ei kenties riittävästi avaa ideoidensa filosofisia alkuperiä. Kummallekin ajattelijalle on kuitenkin yhteistä, että he näkevät ihmiskunnan aina eläneen osana ihmisten ja esineiden muodostamia verkostoja. Olemme muuntaneet niiden avulla fyysistä todellisuuttamme ja tulleet samalla objektien muuntamiksi. Myös Stieglerin kuvaama organologia, aistielimiemme, artefaktiemme ja esillepanon tekniikkojemme historia on yhtä vanha kuin ihmisyyys. Tässä mielessä yksilön subjektius, tekijyys, on aina ollut suhteellista – välineiden, kielen ja yhteisön odotusten muokkaamaa. Kun jumala selittävänä tekijänä alkoi vaikuttaa konstruktiolta, näiden verkostojen keskeinen koossapitävä voimatekijä heikkeni. Alkoi mustien laatikoiden availeminen, jossa elannon hankkiminen, fyysinen ja psyykinen toimeliaisuus, puhe ja sukupuoliuus hajotettiin osatekijöihinsä Hallin listaamien viitekehysten sisällä. Lopulta prosessi jatkui näiden viitekehysten itsensä purkamisella. Jäljellä on identiteettityötä ja loputonta toiminnan pohjan etsimistä.

Kulttuurituotteisiin, kuten taideluomiin kohdistuu polarisoitunut katse: joko ne ovat osa ongelmaa tai osa pelastusta. Stiegler keskustelee tästä teemasta *farmakonin* (farmakon) käsitteen avulla. Stieglerille kaikki tekniset välineet ovat *mnemotekniikkoja*, joihin ulkoistamme osaamisemme, tietoamme, muistiamme. Erityisen kiinnostunut hän on suoranaisesti muistia säilöivistä tekniikoista, kuten kirjoituksesta, valokuvasta, elokuvasta, digitaalisista tallenteista, kollektiivisesti tuotetusta metadatasta ja verkkoon jättämistämme jäljistä. Keskeiseksi kysymykseksi nousee, miten erilaisia muistireservejä käytetään. Mnemotekniikat ovat yhtä aikaa sairaus

ja lääke. Ne joko hajottavat meitä edelleen tai tarjoavat aineksia uuden, transindividuaatiolle suotuisamman organologian luomiseen. (O’Gorman, 2010, 467; Stiegler, 2012, 7, 10, 12; *Anamnesis and hypomnesis*, ei päiväystä; Stiegler, Roberts, Gilbert & Hayward 2012, 167–168.)

### 2.2.3 Teos kokemuksena tai elämyksenä

Edellä on jo moneen kertaan sivuttu taideobjektin ja subjektin kohtaamista. Myös kohtaamisessa syntyvälle kokemukselle voidaan luonnostella samankaltainen perustan katoamisen kertomus kuin edellä poliittiselle, taideobjektille ja subjektille. Mutta jos aloitamme museosta, ihmisen ja taideobjektin kohtaamisen tilanteesta, mukana on muutakin kuin pohjatotuutta. John H. Falkin ja Lynn Dierkingin kehittämän interaktiivisen elämysmallin (Interactive Experience Model) mukaan museovierailijan kokemusta voidaan ymmärtää kolmen kontekstin kautta. Ensinnäkin on *henkilökohtainen konteksti*, jolla viitataan ihmisen psykologiaan, aikaisempaan tietoon, kokemukseen, asenteisiin, motivaatioon ja intresseihin. Toisena on *fyysinen konteksti*, johon kuuluvat rakennus ja esineet. Kolmantena *sosiaalinen konteksti* valottaa museokäyntiä sosiaalisena tapahtumana, mukana olevan kumppanin ja museossa vastaan tulevien tuntemattomien vaikutusta kokemukseen. Näiden kontekstien läpileikkauksessa syntyy museokokemus, joka on aina uniikki. (Falk & Dierking, 1992.) Falkin ja Dierkingin kuvaus on hyödyllinen muistutus museokäynnin tapahtumaluonteesta. Kokemukseen vaikuttavat yhtä lailla nukuttu yö, vastaan tulijan katse tai tapa, jolla näyttelytilan ovi avautuu. Museossa ollaan kontaktissa paitsi taideobjekteihin ja omiin ajatuksiin myös museotilaan ja siinä virtaaviin ihmisiin.

Mutta mitä tämä kontaktissa oleminen sitten on? Scott Lash käyttää Hans Georg Gadamerin (2004) käsitteitä *presentaatio* (Vorstellung) ja *representaatio* (Darstellung) kuvatakseen erilaisia kontakteja ihmisten ja kokemisen objektien välillä. Representaatio on yksilön, esimerkiksi taiteilijan itsestään ulkoistama subjektiivinen luomus, joka on luonteeltaan monologinen ja kiinnitetty. Presentaatio taas on tilanne tai käytäntö, jossa merkitys syntyy intersubjektiivisesti ja paikkasidonnaisesti, kuten voisi ajatella tapahtuvan esimerkiksi relationaalista estetiikkaa edustavassa teoksessa. Gadamerin esimerkki presentaatiosta on lasten leikki tai peli, jota hän pitää taiteen ja kulttuurin perustana. Lash kuitenkin kääntää asetelmaa niin, että representaatio ja presentaatio alkavatkin käsitteinä kertoa enemmän kokijoista kuin koettavana olevista objekteista. Presentaatio perustuu osallistumiselle, mukana pelaamiselle. Pelaaminen kumpuaa kokemuksesta, habituksesta, luonnollisesta asenteesta. Pelin sosiaalisuus syntyy toisten esiymmärryksen ymmärtämisestä. Mukaansatempaava peli tai leikki ei

anna tilaa refleksiivisyydelle. Eläväisinkin presentaatio muuttuu kuitenkin rituaaliseksi representaatioksi, kun siihen suhtaudutaan refleksiivisesti, arvioivan etäisyyden päästä. Palatakseni esimerkkiini, näin juuri voi ajatella tapahtuvan, kun Bishop tarkastelee relationaalista estetiikkaa edustavaa taideobjektia. Arvosteleminen (judgement) edellyttää etäisyyden ottamista kokemisen kohteeksi tarkoitettusta asiasta. Arvostelijalla ei saa olla kohteeseen kohdistuvia intressejä tai intentioita, osallisuutta – muuten hän ei kykene puolueettomuuteen. Arvioiminen on Lashin jaottelussa tarkastelemista (observation), joka estää kokemisen (experience). Lash ei suhtaudu näihin kategorioihin arvovapaasti. Hän lainaa kilpailusta eli agonista kirjoittavaa Johan Huizingaa, jolle elävän, orgaanisen pelin rationalisointi on taantuvan kulttuurin merkki. (Lash, 2002, 89–90, 160–165; ks. Huizinga, 1950 [1937], 176, 197, 205, 211.)

Itse olen tulkinut Lashin kuvauksen niin, että taideobjektit voivat muodostaan riippumatta toimia virkeinä presentaatioina tilanteissa, joissa niiden merkityksillä leikitään vapaasti. Tutkimuksessa käytetty ääneenajattelumenetelmä on omiaan tuottamaan löyhää assosiointia, hassuttelua ja jammailua taideobjektien äärellä. Juuri tällaisissa prosesseissa esineen merkitys tuntuu vähenevän, tulkinnan noustessa etualalle. On helppo ymmärtää, mitä Lash tarkoittaa, kun hän näkee informaatioyhteiskunnan nimenomaan presentaatiota, peliä ja performatiivisuutta suosivana olosuhteena. Lash jopa hahmottaa mahdollisuuden identiteettien rakentumiseen jatkossa sosiaalisuuden (sociality), ei vain eron (différance) varaan. Silläkin uhalla, että olen liiaksi yksinkertaistanut Lashin argumenttia, on kuitenkin kysyttävä: miksi pelaaminen kenen tahansa joukkueessa olisi lähtökohtaisesti parempi asia kuin arvoivan etäisyyden ottaminen? Onko halu tarkastella leikittävää leikkiä kriittisesti, kuten Bishop tarkastelee relationaalista estetiikkaa edustavaa objektia, väistämättä negatiivinen teko?

Samantapainen pohdinta tuntuu avautuvan Jean-François Lyotardin *passibiliteetin* (passibilité) käsitteestä. Passibiliteetti on mahdollisuutta kokea, vaikkapa taidetta, ”puhtaasti”, suoraan, käsitteellistämisestä ja sanallistamisesta riippumattomasti. Passibiliteetin lähtökohta on, että jotain on *annettu* (donation, givenness), ja että tuo annettu kyetään toivotamaan tervetulleeksi, preesensissä, nyt. Tämä ajatus tuntuisi muistuttavan Lashin presentaation käsitettä. Lyotardin käsite on kuitenkin monisyisempi. Hän käsitteli myöhäistuotannossaan Freudin potilasta Emmaa, joka tajusi vasta aikuisena, että häntä oli kerran kahdeksan vuoden ikäisenä kosketeltu seksuaalisesti. Kun Emma tajusi tämän, hän alkoi oireilla psyykkisesti. Lyotard korostaa, että trauma syntyi jo tilanteessa, jossa affektiivinen, artikuloimaton lapsen kokemus tuli ”tietävän”, artikuloitun

aikuisen kokemuksen koskettamaksi. Lyotardia kiinnostaa aika tapahtuman ja tajuamisen välissä, koskettajan ja kosketetun tajuamisten epäsymmetrisyys ja kohta, jolloin tajuamiset yhtyvät eli tapahtuma tulee kielen piiriin. Passibiliteetti ei Lyotardille ole viatonta aikaa ennen kosketusta, vaan se syntyy koskettamisen tapahtumassa – tunne, että jotain sellaista on tapahtunut, joka olisi kyettävä pukemaan sanoiksi. Sellaiseen vääryyden kokemukseen, jota ei voida sanallistaa Lyotard viittaa käsitteellä *riita* (différend). (Beardsworth, 1999; Lyotard, 1988 [1983], 5, 9; 1991; 2002; Pulkkinen, 1998, 137–140.)

Lyotard käyttää passibiliteetin käsitettä myös taiteen kokemista kuvatessaan. Jotain sellaista on annettu, josta kommunikoimiseen ei ole sanoja. Aiemmin esitettiin, miten Luhmannille taide on välitystä tajuntojen välillä, kommunikaatiota, joka tapahtuu havainnoimisena. Myös kantilaisesta estetiikasta ammentavalle Lyotardille esteettinen kokeminen on ”kommunikaatiota ennen kommunikaatiota” ja välttämätöntä tarvetta ilmaista siinä syntynyttä tunnetta. Kantilaiseen estetiikkaan liittyy ajatus tunteen yhteisöstä, illuusio samanlaisista – voisi sanoa: toive mielekkyydestä. (Lyotard, 1991, 109–113.) Passibiliteetin käsite soveltuu siis sekä esteettisen että poliittisen tapahtumisen tarkasteluun. Olipa kyse humanien tai ei-humanien aktorien kosketuksista, hyvässä tai pahassa, syntyy toive yhteisöstä, jossa ymmärrettäisiin kosketuksen tuottamat sanoinkuvaamatomat tunteet. Vääryyden ja taiteen kokemisella on myös linkki; Lyotardin mielestä filosofian, kirjallisuuden ja kenties myös politiikan on pyrittävä ilmaisemaan epäoikeudenmukaisuuksia, joiden ilmaisemiseen ei vallitsevissa oloissa ole sanoja. (Lyotard, 1988, 13; Pulkkinen, 1998, 137–138.)

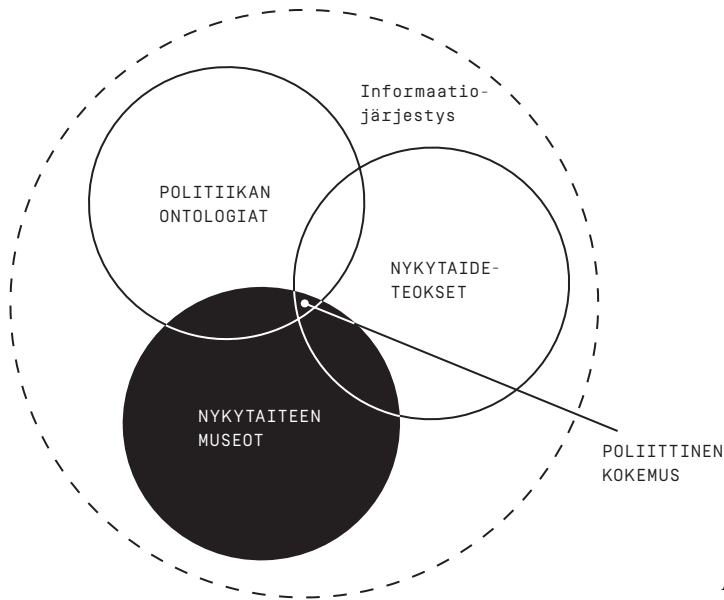
Stieglerin tavoin Lyotard on kiinnostunut siitä, mitä esteettisen kokemuksen mahdollisuudelle tapahtuu, kun olemme tekemisissä *kalkuloitujen*, ennalta determinoitujen objektien, representaatioiden ja tilanteiden kanssa. Lyotard puhuu tässä yhteydessä valokuvasta ja interaktiivisista ympäristöistä, tekemisen, esittämisen ja jakelemisen tekniikoista. Hän näkee ne ikään kuin suljettuina peleinä, jotka eivät tuota yllätyksiä eivätkä kenties kosketuksia, passibiliteettia. Kuten Emma -esimerkistäkin muistamme, passibiliteetin käynnistävä asia on jotain, johon kontrolloimme, ohjelmoimisemme, konseptoisemisemme ei ulotu. Lyotard rinnastaa suljettujen tekniikkojen tuottamat ohjelmoidut elämykset antiikin sankarin Oidipuksen tilanteeseen, jossa kohtalo on toteutettu, eikä mitään enää tapahdu. (Lyotard, 1991, 114–124.) Emma-esimerkin kautta voimme kuitenkin avata tilanteeseen toisenlaisen näkymän. Mekaaniset tavat tuottaa tai jaella taideobjekteja ja -kokemuksia pitkälti piilottavat artikulaationsa ja saattavat tuottaa yllätyksiä. Niiden kalkulaatiot eivät ole läpinäkyviä. Jos ajatteleamme digitaalisia objekteja ja toimintaympäristöjä, nämä yllättävät

”kosketukset” voivat olla myös yhtä traumaattisia kuin Emman kokemus. Siksi objektien kanssa leikkijän olisi välttämätöntä aika ajoin irrottautua pelistä ja tarkastella kriittisesti, minkälainen presentaatio toiminnan kautta pysyy yllä.

Tässä luvussa kuvatut käsitteet peli, performatiivisuus, presentaatio, representaatio, arvostelu ja passibiliteetti kuvaavat siis mekanismeja, jotka kannattaa irrottaa arvolutauksista. On vaikeaa tietää milloin osallistua presentatioon, milloin astua ulkopuolelle tarkastelemaan sitä kriittisesti, milloin kosketuksen tuottama passibiliteetti on väkivaltaa, milloin ylevän kokemus. Objektien farmakologinen luonne, kyky tuottaa hyvää ja pahaa, on hyvin esillä Stieglerin ajattelussa. Stieglerille keskeinen käsite on *huomiokyky*, joka kehittyy vuorovaikutuksessa toisten kanssa. Huomiokyky rakentuu kontekstissa, jossa yksilöiden huomiot kerrostuvat historiallisesti ja muodostavat kollektiivisen muistin ja kokemuksen ehdot. Tuossa rakentumisessa olennaisia ovat myös artefaktit, tekniset välineet. Jos huomiokykymme rakentava vuorovaikutus epäonnistuu ihmisistä tai tekniikasta johtuvista syistä, emme voi kokea. Stieglerin huolenaihe on, että nykyisissä olosuhteissa transindividuaatiomme, yksilöiksi yhdessä kasvamisemme yhä useammin epäonnistuu. (Stiegler, 2012, 1–4.)

Lytardin ja Stieglerin diagnoosit tekniikan vaikutuksesta esteettiselle kokemukselle, huomiokyvyn rakentumiselle ja vastuullisiksi yksilöiksi kasvamiselle sijoittuvat osaksi vanhaa traditiota, jossa pohditaan *kokemuksen* (Erfahrenheit) liudentumista *elämyksiksi* (Erlebnis). Benjaminin mukaan tuon muutoksen syy on yksinkertaisesti suurkaupunkiympäristössä, sen yhtäaikaisen tapahtumisen tuottamassa ylikuormituksessa ihmisen psyykelle. On torjuttava voidakseen toimia. Näin syntyy unelias asennoituminen, jota katkovat vain pistemäiset elämykset. (Benjamin, 2003 [1940], 319; Lash, 1999, 326–329.) Tällä kehityksellä on yhteytensä tarinoiden, traditioiden ja kulttien – sanalla sanoen Jumalan – katoamiseen ja esineiden paikallisen, ainutkertaisen merkityksen menettämiseen. Kuvien ja esineiden mekaaninen uusintaminen on Benjaminillakin tämän *auraattisen kokemuksen* hajoamisen syy. Silti Benjaminin katse on samoin rakentunut kuin Stieglerin. Tekninen muutos on käännettävissä ihmiskunnan voitoksi, meidän ei tarvitse jäädä luomiemme unelmakoneistojen uhreiksi.

## 2.3 Nykytaiteen museo



Kuvio 7

Käsillä olevassa tutkimuksessa nykytaiteen kokemisen konteksti on julkisin varoin ylläpidetty nykytaiteen museo. On välttämätöntä kuvailla tuon kontekstin erityislaatua, sillä se tuottaa oman virityksensä esineen ja ihmisen kohtaamiseen. Välittömänä kokemisen kontekstina museo on säädelty, normatiivinen ympäristö, jossa ollaan *vierailijoina, kävijöinä* tai *yleisönä*. Toisaalta ollaan isäntänä; valtiollisena, julkisrahoitteisena insituutiona museo on myös kansalaisen oma. Yhä useammin museoista puhuttaessa vilahtavat sellaiset termit kuin *asiakas, kuluttaja, sidosryhmän edustaja, osallistuja* tai *käyttäjä*. Asiakkaana tai kuluttajana museoon piipahtava ihminen on varustettu rahan tuomilla oikeuksilla ja odotuksilla, joihin on suhtauduttava vakavasti. Sidosryhmän edustajaa museo lähestyy kunnioittaen ja neuvoja toivoen. Termi ”osallistuja” (participant) avautuu kokonaiseksi spektriä yhteistoiminnan laatuja vaikkapa palautelomakkeen täyttämisestä joukkoistamiseen (crowdsourcing), kanssakehittämiseen (produsage) tai itseorganisoituun osallistumiseen. (Esim. Boonstra & Boelens, 2011; Liikkanen, 2012.)

Mutta mitä rahoitetaan, ostetaan, kehitetään, mihin osallistutaan? Taloudenpidon yhä tiukentuessa on nykytaiteen museokin joutunut miettimään tuotettaan entistä ankarammin. Kuten Peter Vergo (1989) uuden museologian keskeisessä tekstissä muotoilee, kysymys ”miten” on vaihtunut perustavammaksi kysymykseksi ”miksi”. Kysymys uurttaa läpi museon moninaisten tehtävien: teosten hankkimisen, säilyttämisen, kon-



servoimisen, esittämisen, tutkimisen, kommunikoimisen ja opettamisen. Olisi kyettävä kuvaamaan tapaa, jolla tämä työ tuottaa yhteiskunnallista hyvää – vieläpä niin konkreettisesti, että tämän tuotannon volyymiä ja laatua voitaisiin jotenkin mitata. (Esim. Arkio, 2008; Holden, 2004.)

Museologisessa kirjallisuudessa museon vaikuttavuutta on ryhdytty kuvaamaan myös talouden omimmalla kielenkäytöllä, erilaisilla *pääomadiskursseilla*. (O'Neill, 2008, 289, 300.) Andrew Newman (2005) on esimerkiksi pohtinut inhimillisen, sosiaalisen, kulttuurisen ja identiteettipääoman käsitteiden soveltuvuutta museoiden ja kulttuuriperinnön vaikutuksen arvioinnissa. *Inhimillinen pääoma* (human capital) on taloustieteilijöiden 1960-luvulla luoma käsite. Inhimilliseksi pääomaksi on määriteltä tietoa, taitoja, kyvyt ja sellaiset yksilön ominaisuudet, jotka auttavat henkilöä tämän henkilökohtaisen, sosiaalisen ja ekonominen hyvinvoinnin luomisessa. Ihmisiin sijoittaminen esimerkiksi koulutuksen ja terveydenhoidon muodossa on tuottavaa. Tästä perspektiivistä nykytaiteen museo voidaan nähdä osana koulutusjärjestelmää, joka kasvattaa vaikkapa luovaan ja ennakkoluulottomaan ajatteluun. (Mt. 229–230.)

Inhimillinen pääoma viittaa koulutuksen ja harjaantumisen kautta syntyvään hyvään. Pierre Bourdieun termi *kulttuurinen pääoma* (cultural capital) tarkoittaa tavallaan samaa, mutta kuitenkin aivan eri asiaa. Kulttuurinen pääoma on esimerkiksi sosiaalistumisessa ruumiillistunutta osaamista, tyyliä, tilanteiden lukutaitoa. (Bourdieu, 1997, 46–49.) Museolle, joka haluaisi olla osa mahdollisimman monen elämää, kulttuurinen pääoma on hankala asia. Sosioekonominen asema ennustaa yhä museossa käymistä ja etenkin käsitteellisemmästä taiteesta pitämistä. Koulun kanssa tehdyt inhimillistä pääomaa rakentavat museopyrähdykset eivät oikein riitä kirmään umpeen eroa niihin, jotka ovat altistuneet korkeakulttuurille elämänsä alusta lähtien. Jos luotamme Bourdieu'hun, eron tekeminen sitä paitsi jatkuu – hänen katsannossaan *ero* (distinction) ei ole staattinen asia vaan prosessi, jossa jatkuvasti luodaan etäisyyttä muihin yhteiskuntaluokkiin ja makuryhmiin. (Bourdieu, 1984, 2–3; Bourdieu & Darbel, 1997, 37–39.)

Kun puhutaan taidemuseon tuottamasta hyvästä, *sosiaalisen pääoman* (social capital) käsitettä käytetään nykyään Bourdieun teoreettisoinnista poikkeavalla tavalla. Bourdieulla sosiaalinen pääoma on tuttavuuden tai keskinäiseen tunnustamiseen perustuvaa pysyvämpää tai väliaikaisempaa verkostoitumista ja tätä kautta todennäköisyyttä saada käyttöönsä erilaisia resursseja. Tällainen sosiaalisen pääoman käsite onkin omiaan taidemaailmojen toiminnan kuvaamiseen. (Bourdieu, 1997, 51.) Robert D. Putnamin ajattelussa sosiaalinen pääoma ja sosiaaliset verkostot liittyvät yhteiskuntaa koossa pitävään voimaan – luottamukseen. Sosiaalisella pää-



omalla on kaksi ulottuvuutta. *Sitovalla ulottuvuudella* (bonding) Putnam viittaa perheiden, sukujen ja etnisten ryhmien sisäiseen luottamuksen tuottamiseen. Sitoutuminen on sisäänpäin katsovaa, homogeenisiä ryhmiä ja eksklusiivisia identiteettejä vahvistavaa. *Yhdistävä ulottuvuus* (bridging) ilmenee sellaisissa arvoa tuottavissa verkostoissa, jotka ovat ulospäin suuntautuneita ja monenlaisia sosiaalisia eroja ylittäviä. (Putnam, 2000, 19–22.) Monikulttuurisissa yhteiskunnissa museoissa on nähty potentiaalia tällaisten yhteisöjen rajoja ylittävien kurotusoperaatioiden tapahtumapaikoiksi. (Gurian, 2007; Kaitavuori, 2009, 232; Newman, 2005, 255.)

Lopulta *identiteettipääomalla* (identity capital) viitataan esimerkiksi Stuart Hallin kuvaamaan subjektiuden pirstaloitumisesta johtuvaan jatkuvaan identiteettityöhön. Käsitteen kehittäjä J. E. Côté (1996) kuvaa, että myöhäismodernissa ihminen sijoittaa yhteen tai moneen identiteettiin, joiden varassa hän sitten liikkuu sosiaalisessa miljöössä. Identiteettien ylläpito jatkuvasti muuttuvassa verkostossa vaatii kognitiivisia kykyjä ja henkilökohtaisia ominaisuuksia, joita ei voi selittää inhimillisen tai kulttuurisen pääoman käsittein. Identiteettipääoma rakentuu pukeutumisen, erilaisiin ryhmiin kuulumisen ja puhettavan tapaisista konkreettisista asioista, mutta myös psykologisista kompetensseista, kuten sitkeydestä, joustavuudesta ja kyvystä ajatella kriittisesti. (Côté, 1996, 425–426; Newman, 2005, 234.) Keskusteluun identiteettipääomasta voidaan liittää puhe luovasta luokasta, joka nyky-ymmärryksen mukaan asettuu asumaan rentoihin, suvaitsevaisiin ja kulttuurisesti edistyskellisiin kaupunkiympäristöihin – tällaisen maiseman tunnusmerkkinä on pidetty myös nykytaiteen museota.

Yksi kapitaalilaji on joukosta poissa. Mitä olisi nykytaiteen museossa syntyvä *poliittinen pääoma*? Voisiko museo sanoa olevansa tuottamassa sellaista osaamista, kykyä ja kiinnostusta, joka liittyy ympäristön tapahtumien havainnoimiseen, näiden havaintojen esilletuomiseen, mielipiteen muodostamiseen ja -ilmaisemiseen. Traditionaaliset oppimisen ja osallistamisen diskurssit eivät täysin kata tätä kenttää koska se, mitä opitaan ja se mistä tullaan osalliseksi on jatkuvan muutoksen kohteena, eikä kenelläkään ole sen suhteen toista suurempaa asiantuntemusta. Poliittista pääomaa tuottavassa museossa olisi kyse on sellaisen elinvoimaisen erimielisyyden vaalimisesta, joka liittyy itse yhteisön konstruoinnin vaikeuteen.

Kysymykseen poliittisesta pääomasta palataan tuonnempana, osassa 5: *Konstruktio*. Tässä luvussa käydään läpi vaikutusvaltaisia taide-museon olemusta sivuavia teorioita ja kartoitetaan uudempia kehityssuuntia. Teorioita käydään läpi siksi, että niissä päädytään sanomaan jotain olennaista museon järjestyksestä. Niissä museo näyttäytyy kojeena, joka liikuttelee ihmisiä ja päättyy fyysisen järjestyksensä myötä väistämättä tuot-

tamaan tarinoita ja väitteitä merkityksestä. Tähän museon yksinäisyyteen tuo erään pakotien digitalisoituminen. Esineisiin linkittyvät digitaaliset aineistot muovautuvat omanlaisekseen kokemisen kontekstiksi – virtuaaliseksi museoksi. Tämän prosessin myötä museon tapa ymmärtää itseään ja hankkia tietoa omasta toiminnastaan hiljalleen muuttuu.

### 2.3.1 Taidemuseon design

Tässä kappaleessa esitellään sellaisia museologisia teorioita, jotka yhtäältä kuvaavat museota fyysisenä järjestyksenä ja toisaalta valottavat sitä problematiikkaa, joka liittyy museon rooliin yhteiskunnallisia arvoja välittävänä instituutiona. Klassiset museokritiikit eivät ole suoraan sovellettavissa maasta, kulttuurista ja museosta toiseen. Museoiden fyysinen järjestys on ylikulttuurinen keksintö ja niiden toimintatavat ovat pitkälti yhteneväisiä. Samalla jokainen museo on kuitenkin omanlaisensa kollektiivi, humanien ja ei-humanien aktorien muuttuva kokooma. Yksittäisellä museolla on myös oma historiallisesti muovautuva puhujanäänensä, oma tapansa lähestyä yleisöjä. (Bal, 2001, 120–122.) Ns. *uutta museologiaa* katalysoinut museokritiikki paikallistui usein esimerkiksi nationalististen, kolonialististen ja sivistyksellisten projektien, antropologian, arkeologian ja kasvatustieteen tapaisten oppialojen sekä vanhojen vaikutusvaltaisten museoiden keskinäisiin suhteisiin. Feministisen museokritiikin kenties vaikuttavimmat tapaus-tutkimukset liittyvät modernin taiteen kaanoneihin ja esitystapoihin. (Esim. Deepwell, 2006, 67–75; Meecham & Sheldon, 2005, 113; Pollock, 1988.)

Vaikka kritiikit eivät ole suoraan yleistettävissä, niitä on silti kannattavaa käydä läpi. Kun esimerkiksi Carol Duncanin, Mieke Balin ja Tony Bennettin tapaisten teoreetikkojen kirjoituksista riisutaan erityisiin historiallisiin ja yhteiskunnallisiin olosuhteisiin liittyvät sisällöt, jäljelle jää yleisempiä huomioita museoiden fyysisestä järjestyksestä ja vaikuttamismekanismeista. Yksi tällainen huomio liittyy katsomisen, nähdyn tulemisen ja liikkumisen tematiikkaan. Museoille on yhteistä, että ne laittavat objekteja esille ja määrittelevät positioita, joista noita objekteja on mahdollista kokea.

Carol Duncan aloittaa kertomuksensa taidemuseosta Ranskan vallankumouksesta ja Louvren avaamisesta kansalle. Tämän tapahtuman ihmeellisyys kuultaa hänen museokuvauksensa ytimessä. Duncanille museo on arkielämästä selkein symbolein erotettu *liminaalinen tila*. Kuten antropologi Victor Turner on kuvannut, liminaalitulassa päivittäisen hankkimisen ja kuluttamisen säännöt eivät päde, ne voivat jopa kääntyä ylösalaisin. Teatterissa, elokuvissa ja taidenäyttelyssä yksilöt voivat irrottautua arkielämän käytännöistä ja sosiaalisista suhteista ja katsoa itseään ja maailmaansa uusin ajatuksin ja tuntein. Museo tukee *liminaalista kokemista* irrottamalla esineen ympäristöstään valaistuksen avulla ja nostamalla sen ajasta ja

paikasta irrallisen kontemplaation kohteeksi. Museossa syntyy *estetisoiva katse*, joka saattaa muuttaa tavallisetkin objektit taideteoksiksi. Estetisoiva katse synnyttää väärinkäsityksiä ja tietoistakin oman kokemuksen hämmentämistä. (Duncan, 1995, 2, 11, 19–20.) Svetlana Alpers on viitannut samaan ilmiöön *museoeffektin* käsitteellä. Estämällä esineiden koskettamisen museot muuttavat kolmiulotteisetkin objektit kuviksi. Museoeffekti on museon visualisoiva, etäännyttävä ja pyhittävä vaikutus esineisiin. (Alpers, 1991, 26; Aurasmaa, 2002, 45.) Näin voidaan ajatella, että museo sijaitsee myös ihmisen päässä, muutoksena tämän havainnoinnin tavassa. Voidaan myös ajatella, että tuo tapa on ainakin hetkeksi mahdollista kantaa myös ulos museosta.

Mitä muuta museossa tehdään kuin katsellaan? Tavallisimmin kävellään. Museo on paikka, joka ehdottaa vierailijalle kävelyretkeä. Museossa käyminen on *rituaali*, jonka *käsikirjoituksen* (script) toiset hallitsevat paremmin kuin toiset. Kävijöiden huomiota ohjataan järjestelmällä kulkureittejä, esineiden paikkoja ja valaistusta. Näin rituaali tulee suoritettua, vaikka kävijä ei osaisi kovin hyvin tulkita ympärillään olevia symbolisia vihjeitä. Duncanin käsitteistö on valittu tukemaan hänen keskeistä havaintoaan: museo on pohjimmiltaan sekulaari temppele. Museot ovat osaltaan olleet rakentamassa pohjaa tai perustaa maallistuville yhteisöille, tuottamassa itseen, omaan kansakuntaan ja valtioon kohdistuvaa uskoa. Bourdieun kulttuurisen pääoman ja habituksen käsitteet kaikuvat Duncanin toteamuksessa, että joillain kävijöillä on tietoa ja osaamista, jonka kautta symbolit avautuvat ja mahdollistavat tietoisemman osallistumisen rituaaliin. Näin museo tulee määritelleeksi myös yhteisön jäsenten suhdetta toisiinsa. Ne, jotka parhaiten kykenevät suorittamaan museorituaalin ja vastaamaan sen hienovaraiseen merkkijärjestelmään, ovat niitä joiden sosiaaliset, sukupuoliset ja rodulliset identiteetit museo täydellisimmin vahvistaa. (Duncan, 1995, 8, 12.)

Se miten ihmiset liikkuvat ja katsovat museossa on myös Tony Bennettin klassisen *The Exhibitionary Complex* -artikkelin (1996) keskeinen tema. Bennetille uudenaikaisen taidenäyttelykäytännön alku sijoittuu vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttelyä varten rakennettuun Kristallipalatsiin. Arkkitehtonisissa ja näyttelyteknisissä ratkaisuissa hyödynnettiin kaikkea olemassa olevaa tietoa gallerioiden, tavaratalojen ja museoiden toiminnasta. Keskeinen oivallus oli tehdä näkyväksi paitsi esineet myös ihmisvirrat. Samoin kuin tavaratalojen, taidemuseoiden keskeinen elementti on näköalapaikka, josta koko tila ihmisineen avautuu katseen kohteeksi. (Bennett, 1996, 83.) Bennettin keskeinen oivallus on kysyä, mitä katosi samaan aikaan, kun kansallisesti merkittävälle taideteoksille haettiin mahdollisimman suurta näkyvyyttä.

Michel Foucault’iin tukeutuen hän esittää, että kuritettavan rikollisen ruumiin katoaminen vallan spektaakkelin keskiöstä ja kansakunnan suurimpien saavutusten ilmentyminen sen tilalle on nähtävä saman ilmiön kääntöpuolina. Kansallisvaltion vallankäyttö on januskasvoista; yhtäältä museon kaltaiset positiiviset pedagogiset välineet, toisaalta vankila ja muut ulossulkemisen instrumentit. Bennett kärjistää väitteensä vertaamalla Lontoon maailmannäyttelyssä täydellistynyttä näyttelytekniikkaa Michel Foucault’n kuvaamaan Panopticoniin. Panopticon on suunnitelma vankilarakennuksesta, jossa valvoja näkee kaiken, mutta pysyy itse näkymättömissä. (Foucault, 2005 [1975], 273–279.) Kun Panopticonin vanki arvelee olevansa näkymättömän valvojan ja tätä tarkkailevien katseiden hierarkian päätepiiste, näyttelyssäkävijä näkee muut ja näkee olevansa toisten katseen kohteena. (Bennett, 1996, 81–83.)

Bennett linjaa, että näyttelytekniikka tarjosi uudennaisia instrumentteja työväenluokan moraaliseen ja kulttuuriseen ohjailuun. Lontoon maailmannäyttelyn onnistuneisuus vaikutti siihen, että yksityisesti omistettujen ja kävijämäärältään rajattujen museoiden rinnalle luotiin julkinen museolaitos. Museoissa työväenluokka kohtasi paitsi taidetta myös keskiluokan ja sai mahdollisuuden opetella tavoille. Näyttelyn voittokulku merkitsi myös erilaisten konstruomattomien kyläjuhlien, markkinoiden ja riehojen joutumista tarkkailun alaiseiksi. (Mt. 95–96.)

Duncanin ja Bennettin kuvaukset taidemuseon ja näyttelykäytännön rakentumisesta ovat värikkäitä kuvauksia kansalaisuuden tuotannosta. On helppoa samastua ihmetykseen, jonka historiallisten aarteiden tai kansakunnan henkevimpien saavutusten äärelle pääseminen synnytti. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Bennett ja Duncan jättävät kuvaamissaan ympäristöissä liikkuvat ihmiset hahmottomiksi ja tahdottomiksi vallan spektaakkelin todistajiksi. Haluaisin ajatella, että museoleisöjen kokemukseen on alusta alkaen nivoutunut myös mediakriittisyyden säie, epämuakvuudesta syntynyt vastahankaisuus ja epäily. Museot kantavat fyysisessä rakenteessaan jälkiä tuosta ihmetystä rakentavasta kojeesta – ne nostavat vieläkin esille esineitä väitteinä merkityksestä ja ehdottavat kävelyretkeä, parveilua, katsomista ja nähdyksi tulemistä. Vaikka ihmetys ja epämuakvuus ovat laimentuneet, ne ovat yhä osa museota.

### 2.3.2 Näyttelyn narratiivisuus

Kuvatessaan taidemuseota Duncan ja Bennett hahmottavat hallintakoneiston työssään. Duncan painottaa museon kommunikaation maagisia aspekteja, symboleja, skriptejä, valaisemisen tapoja. Olemme temppelissä, jossa palvonnan kohde on vain vaivihkaa vaihdettu Jumalasta kansakunnaksi. Bennettin kristallipalatsissa liikumme kirkkaan järjen valaisemassa ja myös

selkeästi sosiaalisemmassa maisemassa, jossa jopa objekteja tärkeämpää oli esitellä museoyleisö itselleen.

Bennettin ja Duncanin kuvaukset museoinstituution perimmäisestä olemuksesta tuntuvat mukailevan kappaleessa 2.2.2 *Subjektin osuus teoksessa* kuvattua Stuart Hallin subjektin suhteellistumisen tarinaa. Duncanin kuvailemaan rituaaliseen museoon voi hyvin kuvitella autonomiseksi käsitetyn yksilön, joka taideteosten kautta saa yhteyden ikuisiin arvoihin ja tulee henkisesti, moraalisesti ja emotionaalisesti paremmaksi. Painottaessaan nähdyksi tulemisen merkitystä ja luokkakysymyksiä Bennett tuntuu siirtyvän sosiologiseen subjektikäsitteeseen. Siinä itsen suhde muihin tulee entistä määräävämmäksi. Pirstoutuneen, postmodernin subjektin tapaus tulee erityisen hyvin käsitellyksi esimerkiksi Mieke Balin narratologisissa analyysissä.

Bal käsittää taideteokset, -näyttelyt ja -maailmat teksteinä, ja hän tutkii niitä diskurssianalyysin ja narratologian keinoin. Museon ehdottaman kävelyretken suorittaminen tuottaa narraation, jossa on useita tasoja. Ensimmäistä tasoa on haettava pohtimalla ”Kuka puhuu?”. Kuka esittää väitteitä merkityksestä laittamalla esineitä esille, kuka kehottaa katsomaan? Balin mielestä puhuja ei ole näyttelyn suunnitellut kuraattori, joka on vain pieni lenkki tietyn museon historiallisessa toteutumisessa. Jokaiselle museolle syntyy historian saatossa oma äänensä, joka kantaa yhä merkkejä sen synnyttäneestä yhteiskunnasta, mutta myös sen asemasta tämän päivän keskusteluissa. (Bal, 2001, 120–122, 124.)

Narratologiasta tuttu *fokalisaatio* on Balin avainkäsite. Näyttelyn narratiivi on kerrottu jostain näkökulmasta tai positiosta käsin ja suunnattu jollekin idealisoidulle vastaanottajalle. Näin näyttely olettaa vierailijansa ja ehdottaa tälle ennalta luotuun *sisäisen fokalisaation tilaan* asetumista, identifioitumista, samastumista. Tästä positiosta voidaan sitten yhdessä näyttelyn fokalisoijan kanssa tarkastella *fokalisaation objekteja*, sen kerronnan kohteita. Museon ”minä” puhuu ”sinulle” ja sulkee ulos ”nuo”, väittää Bal. Narraation toinen taso muodostuu museon ehdottaman kävelyretken edetessä, kun esineiden virta muodostaa kertomusta museovie-raan päässä. Narratiivi toteutuu tarkoitettuna, kun kävijä noudattaa museon ehdottamaan reittiä. (Mt. 167.) Duncan tarkoittaa samaa puhues-saan ideaalisesta museon skriptin suorittamisesta. (Duncan, 1995, 12.)

Bennettin artikkelissa *The Exhibitionary Complex* on suoras-taan oppikirjamainen esimerkki siitä, mitä Bal tarkoittaa. Kristallipalatsissa täydellistynyt näyttelytekniikka ei ollut pelottelun ja ulossulkemisen väline, vaan se päinvastoin kutsui työväenluokkaa identifioitumaan vallanpitäjien puolelle yhteisen hyvän nimissä. Vallanpitäjä osoitti kykynsä luoda järjes-tystä ympäröivään todellisuuteen ja tuotti myös näyttelyvieraille paikan

tuossa järjestyksessä. 1800-luvun Iso-Britanniassa tuo järjestys oli kuvaus industrialistisesta kehityksestä ja kapitalistisen kansallisvaltion voittokulusta. Yksilölle tuotettu paikka oli kansalaisen paikka. Näyttelyn spehtaakkelele tuotti myös kuvauksen alkukantaisesta toisesta, yhteisen vallankäytön kohteesta. Bennett kuvaa, miten 1800-luvun mittaan julkisia taidekokoelmia pyrittiin ulottamaan koko ajan yhä kauemmas menneisyyteen, kun samalla haluttiin esittää kattavasti uutta taidetta. Ranskan ja Englannin imperiaalistinen kilpailu Lähi-Idässä toi taidemuseoihin esineitä, jotka ongelmattomasti liitettiin osaksi kansallisia kokoelmia. Syntyi vaikutelma universaalista historiallisesti kehityskulusta, jonka viimeisinä askelina olivat kansalliset merkiteokset. Näin omia kansalaisia mairiteltiin käsityksellä oman kulttuurin yliveraisuudesta ja kehittyneisyydestä. (Bennett, 1996, 98–101.)

Mutta mitä tällä imperialistisella tarinanrakentelulla on tekemistä pohjoismaisen valtion nykytaiteen museon kanssa? Vastaus liittyy siihen, että taideobjekteja valitessaan ja esitellessään museo ei voi olla 1) esittämättä väitteitä merkityksestä, 2) rakentamatta narratiiveja, 3) kuvittelematta tavanomaista vastaanottajaa ja 4) kerryttämättä kaikella tekemisellään omaa historiallista olemustaan. Vaikka museo arpoisi taivaalta sataneiden objektien sijoittamisen museotilaan, tätä objektien ketjua yritettäisiin lukea merkitystä muodostaen. Kokemus yhdestä näyttelyssä olevasta objektista saattelisi myös välttämättä kohti toisen objektin kokemista eikä voisi olla vaikuttamatta siihen. Vaikka emme museota katsellessamme näkisi hallintakoneistoa, meidän on nähtävä sen rooli merkitystä muodostavana koneena. Jos luotamme Stuart Hallin kuvaukseen postmodernin subjektin identiteetin pirstaloituneisuudesta, on yhä tärkeää tarkastella huolellisesti, ketä museo kutsuu asettumaan, mihin positioihin ja mitä tarkastelemaan.

Bennett on vuosien varrella työstänyt ajatustaan museon olemuksesta, mutta aina pohjalla on ollut ajatus *hallintamentaliteetista* (governmentality) Foucault’n tarkoittamana hallinnollisen ajattelun ja käytännön, rationaliteetin ja tekniikan yhteispelinä. Bennetille *kulttuuri* on sekä hallinnan väline että sen kohde. Bennett onkin määritellyt kulttuurin ”historiallisesti spesifiksi joukoksi institutionalisoituja hallintasuhteita, joissa tähdätään väestön ajattelun ja käyttäytymisen muokkaamiseen – osin esteettisen ja älyllisen kulttuurin muotojen, tekniikkojen ja regimien laajentamisen kautta” (Bennett, 1992, 26, käännös M.M.). Niinpä Bennett on kuvannut nykytaiteen museoita *muutoskoneiksi* (differencing machines) ja *ihmisten liikuttelijoiiksi* (people movers), joiden tavoitteena on edistää monikulttuurisuutta ja suvaitsevaisuutta, mutta yhtä kaikki: hallita. (Bennett, 2006, 46, 51–56.) Tuoreimmissa teksteissään Bennetkin on hyödyntänyt toimijaverkkoteoriaa kulttuurin mekanismien avaamiseen. Toimijaverkkoteorian avulla hän on myös oikonut ”yleistä väärinkäsitystä”,

että hallintamentaliteetin käsite soveltuisi vain valtaapitävien pyrkimysten tarkastelemiseen. *Vastahallinta* (counter-governmentality) organisoituu ja toimii samalla *sosiaalisen työstimisen tasolla* (working surfaces of the social) kollektiivi kollektiivia vastaan. (Bennett, 2007, 11.)

Diskurssianalyttinen tutkimustapa, jossa tutkija menee paikalle havainnoimaan hegemoniaa ylläpitäviä rakenteita tai arvioi niitä teoreettisesti nojatuolistaan käsin, on tuottanut arvokkaita havaintoja empiirisen tutkimuksen koeteltavaksi. Tässä tutkimuksessa nykytaideobjekteista rakennettua näyttelyä ei nähdä lähtökohtaisesti vallankäyttäjän vaikutusyrityksenä, mutta tunnustetaan se tosiasia, että se voidaan kriitikon toimesta sellaisena lukea. Historiallisessa katsannossa diskursiivisen osaamisen leviäminen ja vaihtoehtojen informaatiolähteiden avautuminen on myös vaikuttanut yleisöihin – he ovat yhä kyvykkäämpiä ja halukkaampia toimimaan kriittikkoina eli lukemaan museon tehokeinoja, puhetapaa ja toisten ihmisten toimintaa museossa myös vastakarvaisesti. Seuraavassa kappaleessa vietetään vielä hetki aikaa Balin näkemyksiin tutustuen, sillä niiden kautta tulee ymmärrettäväksi digitaalustumiskehityksen tuottama muutos objektin asemassa.

### 2.3.3 Objektin puolella

Balin narratologisessa lähestymistavassa on olennaista, että se mahdollistaa hyvin monitasoisen työskentelyn näyttelyn ja sen elementtien parissa. Näyttely on usein rakennettu koherentiksi narratiiviksi, jota voidaan konkreettisimmin lukea näyttelyä kuvaavista teksteistä ja teosesittelyistä. Mutta myös yksittäisellä taideobjektilla on oma narraationsa, joka asettuu väistämättä suhteeseen ympäröivien objektien ja kokonaisnarratiivin kanssa. Balin mielestä museo ja näyttely väistämättä suistaa objektin alaisuuteensa. Hänestä esine, kommunikaatiotapahtuman näkyvin osapuoli, muuttuu näyttelyssä vain todistusaineistoksi, joka houkuttelee uskomaan esitettyyn totuuteen. Sille jää sivurooli museon tai näyttelyn kommunikaatiossa, joka puhuttelee kävijää kuin vertaistaan. Esineen tehtävä on kantaa sille narratiivissa annettua merkitystä. Kyvyttömänä puhumaan puolestaan se mahdollistaa epätosien väitteiden esittämisen. (Bal, 1996, 4–5; 2001, 165.) Jos käännämme Balin ajatuksen toimijaverkkoteorian kielelle, voisimme muotoilla, että hänelle näyttely on tiukka kollektiivi, suorastaan musta laatikko. (Ks. myös Cameron & Mengler, 2009, 193–194.)

On huomioitava, että kirjoittaessaan objektin ahdingosta Balin aiheena on antropologinen esineistö. Näin keskustelu esineen ”totuudesta” tai ”epätotuudesta” on ymmärrettävämpää kuin ajateltaessa nykytaideobjekteja, joiden merkitystä on mahdotonta kiinnittää lopullisesti. Nykytaideobjektit ovat moniulotteisia ja hankalasti paketoitavia olentoja,



joiden herättämiä mielikuvia on käytännössä mahdotonta hallita, jos tähän tahtoa olisikin. Nykyaikainen taide on outo olio, jonka merkitys ei tyhjene edes sen luojan, taiteilijan, kertomuksessa sen syntyyn vaikuttaneista pyrkimyksistä. Silti Balin kuvaus näyttelyn väistämättömästä narratiivisuudesta nostaa esiin kysymyksen, miten tehdä oikeutta tällaisille monimutkaisille olioille. Taidemuseoissa on joskus päädytty välttämään näyttelyesineitä määrittäviä puhetekoja ja karsimaan näyttelytekstit minimiin. Vähentämällä taideostojen vastaanottoon puuttuvaa ”melua” on pyritty korostamaan niiden oletettua (audio)visuaalista itseriittoisuutta. Balin mielestä tämä johtaa vain museon diskurssin vahvistumiseen, koska ei ole tekstuaalista tulkintaa, väitettä merkityksellisyydestä, jonka kävijä voisi riitauttaa. (Bal, 2001, 167.)

Tämän tilanteen tunnustaminen johti uuden museologian syntyyn 1970–80-luvuilla. Uuden museologian keskeisen kysymyksenasettelun muotoili Stephen Weil: Onko museotoiminnan ytimessä objekti itsessään (isness) vai onko ydin sen sijaan ideoissa (aboutness), joiden käsittelemisessä objektit ovat vain yksi resurssi muiden joukossa? (Weil, 1995, 47.) Peter Vergo käsitteli samaa teemaa esipuheessaan teokseen *New Museology* (1989). Hän muotoili vanhan ja uuden museologian eron siirtymisenä kysymyksestä ”miten” kysymykseen ”miksi”. (Mt. 2–3) Yleinen päätelmä oli, että koska museoesineiden valitsemista ja esittämistä näyttelyissä ei voida mitenkään objektivoida, museot ovat välttämättä ideabisneksessä. Tämän tunnustettuaan niiden on tehtävä näiden ideoiden, tarinoiden ja merkitysten rakentelusta mahdollisimman läpinäkyvää, keskustelemaa ja osallistumaan kutsuvaa.

Weilin kannanottoon vaikutti se, että hän totesi taloudellisten realiteettien myös pakottavan kääntämään katseen taidemarkkinoilta siihen, mitä museo on ja mitä se merkitsee. Jos museo ottaa ytimekseen ideat ja merkityksen, sillä riittää esitettävää. Ideanäkökulmasta toimiminen avaa museon ovet toisten museoiden, mutta myös museota ympäröivien yhteisöjen esineille ja tarinoille. Museoiden erityiseksi kiinnostuksen kohteeksi ovat usein nousseet sellaiset väestönosat, joita on historiallisesti marginalisoitu tai joiden kokemusta on vähätelty. Tämä yhteisöllinen käänne on näkynyt uuden museologian piirissä esimerkiksi puheena museosta *kontaktivyöhykkeenä* (contact zone). Kontaktivyöhyke on paikka, jossa maantieteen ja historian erillään pitämät ihmiset voivat kohdata ja käsitellä esimerkiksi vallankäyttöön, epäoikeudenmukaisuuteen ja vaikeasti ratkaistaviin konflikteihin liittyviä kysymyksiä. (Clifford, 1997; Pratt, 1992.) Myös Jürgen Habermasin (2004) kuvausta *julkisesta sfääristä* (public sphere) on soviteltu museotilan ja sen yhteisöihin suuntautuneen toiminnan päälle. (Esim. Ashley, 2005; Barrett, 2011.)



Tärkeä kannanotto yhteisölliseen käänteeseen oli Andrea Witcombin artikkeli *On the Side of the Object* (1997). Witcomb pohjaa päätelmänsä kokemuksiinsa näyttely-yhteistyöstä Australian portugalilaisyhteisön kanssa. Witcomb kuvaa paikallisen museon ja yliopiston muodostamaa kollektiivia, jolla oli paljon toiveita yhteisöprojektin suhteen, projekti oli omiaan tuomaan apurahoja, koulutuspositioita, julkaisuja ja positiivista huomiota. Ongelmaksi muodostui, ettei mitään kuvitellun kaltaista yhteisöä ollutkaan. Oli kilpailevia ryhmittymiä, pitkiä ja yksilöllisiä siirtolaisuuden historioita. Myös ajatus kerätä tarinoita esineiden ympäriltä ja tuottaa niistä laajempi tulkintakehikko yhteisön identiteetin pohtimiselle muuttui kiusalliseksi. Yhteisön jäseniä ihmetytti, mikseivät heidän esineensä kelpaisi sellaisenaan. Witcomb tunsikin olevansa väärillä asioilla, keräämässä todistusaineistoa toisen toiseudesta, jotta museon sisällä voitaisiin tuottaa siitä turvallinen, helposti lähestyttävä kuva. Yhteisöllä ei ollut mitään tarvetta ”tulla ulos” ja esittää erilaisuuttaan. Witcomb päätyi objektin puolelle. Hän päätteli, että mitään ei olisi saavutettavissa subjektivoimalla toisen objektia, tämän itse objektina arvostamaa todistetta omasta alkuperästä, tämän kotoisuuden ja jatkuvuuden elementtiä. (Mt. 391–359.)

Witcombin esimerkki kertoo ”yhteisöjen” kanssa toimimisen monimutkaisuudesta. Museologisessa kirjallisuudessa näkyy esimerkkejä siitä, että kuva museota ympäröivistä ihmisistä monimutkaistuu – yhteisöt eivät ole siistejä paketteja, joita voi halutessaan nostaa esille tai ottaa mukaan tuotantoon. (Esim. Crooke, 2006.) Ihmiset ovat hankalia. Kosketusvyöhykkeitä suunniteltaessa joudutaan miettimään tarkoin eri osapuolien intressejä olla mukana. Ongelma näkyy jo ilmaisussa ”osallistaminen”. Osallistaminen implikoi jotain valmista kokonaisuutta, johon toisia pyydetään ystävällisesti ottamaan osaa. Vieraanvaraisuus on hyve, mutta mitään demokraattista siinä ei ole. Jos osallistaminen hyödyttää kaikkia osapuolia esimerkiksi tuottamalla yleisölle kiintoisaa koettavaa, osallistujille kohentunutta toimijuutta, uusia taitoja ja tarttumapintaa suhteessa elämään ja yhteiskuntaan, ollaan todella saavutettu jotain inhimillisesti katsoen arvokasta. Eri asia on, onko tämä hyvä saavutettu tasavertaisuuden pohjalta vai hallinnan keinoin.

Mutta mikä on taideobjektin, ymmärrettynä kaikessa laajuudessaan, rooli kaikessa tässä ihmisten välisessä tapahtumisessa? Voisiko objektin roolia uudelleenpohtimalla tuottaa lisätiloja museon ja yksilön väliseen suhteeseen?

#### 2.3.4 Digitaaliset järjestykset

Samalla kun suurin innostus demokratisoida museoita osallistamalla yhteisöjä alkaa asettua uomiinsa, digitaalisoitumiskehitykseen liitetään suu-

ria toiveita. Ajatus on, että kun verkkoon sijoitetaan objektien digitaalisia representaatioita käyttäen tutkittavaksi, määriteltäväksi, tulkittavaksi, keräiltäväksi, ryhmiteltäväksi ja muualla julkaistavaksi, museon aseman eräänlaisena valtapositionsa lukkiutuneena esilukijana on pakko hieman suhteellistua. Jos ne tarjotaan käytettäväksi samanarvoisten olentojen joukkona, ei myöskään tulla rakentaneeksi mitään ideaalista vastaanottajakuvaa. Lev Manovich on kirjoittanut *tietokannasta ja narratiivista* uuden median keskeisinä symbolisina muotoina, jotka ovat toisilleen vastakkaisia, jopa vihollisia. (Manovich, 1999, 80–83, 85.)

Taideobjektien digitaalinen representoiminen on monella tapaa monimutkainen asia. Toiset objektit ovat digitaalisiksi syntyneitä, digitaatiiveja, toiset helposti toisinnettavissa. Kolmiulotteiset objektit voidaan kuvata tai 3D-mallintaa. Omat pohdintansa liittyvät ideaaliseen tapaan tallentaa hetkellistä ja ajassa muuttuvaa taidetta, tilataidetta, konsepteja. Digitoitu kokoelma ei olekaan fyysisen kokoelman kopio, sillä oma kerroksensa ilmaisullista ja teknistä luovuutta liittyy sen saattamiseen ihmisten ulottuville. Jos tutkailemme asiaa latourlaisesta näkökulmasta, voimme todeta, että lähtökohtana olleen objektin ja sen digitaalisen taltion säilyttämisen ja esittämisen prosessit eriytyvät paikoin voimakkaasti toisistaan. (Digitaalisten aineistojen kuratoinnista, arkistoinnista ja preservoinnista esim. Cairns, 2013; Cameron & Mengler, 2009; Häyrynen, 2012; Zorich, 2007.) Siten digitaalisia objekteja kannattaisi ajatella omien verkkojensa itsenäisinä toimijoina eikä kenties ahdistua ”auran” kadottamisesta kopion kulttuurissa. Digitaaliset surrogaatit tuovat minulle tiedon monista ihmeellisistä objekteista, joiden olemassaolokaan ei olisi minulle muuten paljastunut ja jotka joka tapauksessa sijaitsevat liian kaukana ulottuviltani.

Digitoimisprosessien ytimessä on ollut halu jakaa objekteja koskevaa tietoa ensin ammattipiireissä, sitten laajemmin myös yleisöille. Kokoelmien dokumentoiminen ja tiedon kerääminen hankinnoista on ollut aina olennainen osa museoiden toimintaa. Taidemuseot, kirjastojen vana-vedessä, kiinnostuivat aikaisessa vaiheessa tietotekniikan hyödyntämisestä teostietojen tallentamisessa. Aikaisessa vaiheessa myös pääteltiin, että tietoa teoksista kannattaa tallentaa standardoidussa muodossa. (Parry, 2007, 37.) Jos organisaatiot käyttäisivät yhteistä ennaltamääriteltäviä metatietorakennetta, objektin fyysisen sijainnin jakaminen helpottuisi ja päästäisiin lopulta rakentamaan myös eri kokoelmien, museoiden ja muiden muistiorganisaatioiden resursseja saumattomasti hyödyntäviä yleisöä palvelevia sovelluksia. (Esim. Bearman, 1995, 281.)

Monet tutkijat innostuivat itse noista tiedon rakenteista ja taksonomioista. Toimivan luokittelun synnyttäminen auttaisi uuden tiedon tuottamisessa, kokoelmien hahmon ymmärtämisessä, kokoelmien paino-

tusten, teemojen, taidemuotojen vertailemisessa toisiinsa. (Parry, 2007, 39–40.) Tosaalta myös standardien ongelmat ymmärrettiin työskentelyn edetessä museoiden sisällä. Taksonomisen työskentelyn onnistuminen edellytti mahdottomuutta: objektien ja terminologian ymmärtämistä yhdenmukaisesti kautta organisaatioiden. Taidehistorian keskeinen ongelma, teoksen aiheen ja merkityksen määrittäminen, ei ollut ohitettavissa asianastoa teoksen ylle sovittamalla. Silti tämä järjestelmän piirissä tapahtuva luokitteleva teko oli tuottavinaan objektiivista tietoa teoksesta. (Esim. Scott, 1988 [1976], 132–134.) Museoilla oli jo aiemmissa teoreettisissa tarkasteluissa maine universalistisia taksonomioita rakentelevina laitoksina, mutta Ross Parryn mielestä vasta 1970- ja 80-lukujen standardointiprojektit todella tekivät niistä sellaisia. (Parry, 2007, 51.)

Jos mietimme tätä luokittelevaa työtä edellä esiteltyjen museo-kritiikkien näkökulmasta, tilanne on paradoksaalinen. Objektit olivat väistämättä museon määrittelemässä järjestyksessä museotilassa. Nyt niiden digitaaliset toisinnot oli korvamerkittävä huolellisesti ennen niiden vapauttamista osaksi ihmisten leikkejä – toisintokin oli kiinnitettävä järjestykseen. Järjestämisen rationaliteetti tuli erityisesti tarpeesta palvella hyvin asiantuntijayleisöjä; tutkijoita ja kuraattoreja. (Poole, 2006; ks. myös Häyrinen, 2012, 47–49.) Taustalla on myös yleisöpedagogisia näkökulmia, sillä hyvin asiasanoitettu digitaalinen objekti toimii avaimena taidehistorialliseen tietoon. (Esim. MacDonald & Alsford, 1991, 306–307.)

Artikkelissaan *Digital Museums and Diverse Cultural Knowledges* (2009) Srinivasan, Boast, Furner ja Belcvar muistuttavat, että ihmisten tietämisen ja tiedon etsimisen tavat ovat voimakkaasti toisistaan poikkeavia. Siksi he kannattavat *moniontologista mallia* (multiple ontologies), jossa toisistaan poikkeavat ja jopa ristiriitaiset näkemykset nivelletään osaksi kokoelman luettelointia. Nyt museot kyllä kurrottavat kohti ”yhteisöjä” ja kannustavat erilaisia ihmisryhmiä tulkitsemaan ja kommentoimaan aineistojaan ja toimintojaan, mutta näistä lausumista jää harvoin jälkeä museoiden dokumentaatiojärjestelmiin. Näin herkkyys tulkintojen erilaisuudelle on lopultakin hetkellistä. Tiedon laadut pysyvät selkeästi omissa kategorioissaan: on asiantuntijuutta ja maallikkonäkemyksiä. Kirjoittajat etsivät ratkaisua erilaisista *sosiaaliseen tiedonkäsittelyyn* (social computing) perustuvista konsepteista, jotka tähtäävät instituution sisä- ja ulkopuolisten näkemysten saattamiseen suorempaan kontaktiin toistensa kanssa. Srinivasan ym. keskustelevat erityisesti *asiantuntijayhteisöistä*, esimerkiksi antropologisen esineistön alkuperäisen kontekstin tuntuista. He kuitenkin laajentavat argumenttinsa koskemaan mitä tahansa objektien kokemisessa syntyvää tietoa. (Srinivasan ym. 2009, 265–272.)

Ihmisten vapaasti verkkosisällöille antamien asiasanojen ja

niistä syntyvien *folksonomioiden* ympärille on jo syntynyt vireä tutkimus-alue. Taidemuseoissa on oltu kiinnostuneita siitä, voisiko ihmisten vapaan asiasanoittamisen kautta parantaa digitaalisten objektien ja teostietojen löydettävyyttä. Steve Museumin tutkimuksessa havaittiin, että kun ihmiset pääsivät asiasanoittamaan vapaasti, 86% käytetyistä termeistä oli asiantuntijoiden käyttämän luettelointistandardin ulkopuolelta ja 88% asiantuntijoiden mielestä löytämistä helpottavia. Merkittävää päällekkäisyyttä ei sen sijaan ollut museon logeihin tallentuneissa tuloksettomissa hakutermeissä ja ihmisten vapaissa asiasanoituksissa. Siten todisteet folksonomioiden hyödyllisyydestä tiedonhaussa jäivät tässä tutkimuksessa viitteellisiksi. (Trant, 2009.) Folksonomioiden puoltajien ajatus on, että vaikka sosiaalisen asiasanoittamisen alku saattaa olla kaoottinen, sanastot alkavat ”normalisoitua” itsestään, löytää kellokäyrän muotoa, kuitenkin hukkaamatta poikkeavia näkemyksiä. (Shirky, 2005.) Tiukasti museon asiantuntijuuden ja tiedonhaun näkökulmasta asiaa tarkastelevat saattavat suhtautua tällaiseen väitteeseen torjuvasti. Folksonomioiden ongelmina pidetään synonyymien käyttöä, saman sanan käyttämistä eri merkityksissä, kirjoitusasujen poikkeamia, ilmaisujen monimielisyyttä ja hierarkkisesti eritasoisten käsitteiden rinnastumista. (Esim. Chae & Kim, 2011; Spiteri, 2007.) Keskustelussa onkin havaittavissa kaksi ääripositiota: instrumentaalisesti asiasanastoihin suhtautuvat tahot, jotka pelkäävät faktatiedon katoamista roskan keskelle, ja ne, joille ihmisten pääsy asiasanoittamaan on arvo sinänsä ja jotka muistavat muistuttaa kaiken, myös asiantuntijatiedon, suhteellisuudesta. Näiden positioiden välille vaikuttaa syntyvän eräänlainen folksonomioiden siivoamisen ja järjestämisen toimiala. (Esim. Chae & Kim, 2011; Specia & Motta, 2007; ks. myös Cairns, 2013.)

Folksonomioiden ohella museologit ovat pohtineet esimerkiksi museon tiedonvälitysroolin laventamista taideobjekteihin liittyviä verkkoresursseja. Tässä ei olisi siis kyse vain omien aineistojen jakamisesta vaan eri tavoin museon kokoelmiin liittyvän hajanaisen verkkoinformaation etsimisestä, evaluomisesta ja listaamisesta ihmisten käytettäväksi. Tällaisten editoriaalisten palvelujen tarjoaminen on hyvin työvoimaintensiivistä. (Esim. Häyrinen, 2012, 50; Zorich, 1997, 194.) Viestinnällistä rooliaan taidemuseot ovat usein laajentaneet avaamalla bloggeja, joissa kontekstualisoidaan museoiden omaa toimintaa ja valintoja. Ne toimivat myös foorumina museoiden asiantuntijoiden näkemyksille taiteen kentän tapahtumista sekä niiden resonoimasta yhteiskunnallisesta, taloudellisesta ja teknisestä muutoksesta. Valituilla alustoilla on kiinteä suhde siihen, minkälaista yleisöjen osallisuutta ollaan rakentamassa; blogialustat ovat omiaan kommentoimiseen ja keskustelemiseen, wikiohjelmistot taas sopivat kollektiiviseen tiedonrakentamiseen ja ylläpitämiseen.

Valtion taidemuseo ja siten myös Kiasma käyttää asiasanoittamisessa Iconclass -luokitusjärjestelmää, joka on suunniteltu lähinnä vanhan taiteen symbolisten sisältöjen kuvailuun. *Valtion taidemuseon kokoelmastrategiassa ja kokoelmapoliittisessa ohjelmassa* vuodelta 2012 linjataan, että ”kokoelman saavutettavuuden parantamiseksi Valtion taidemuseossa kehitetään Kokoelmat verkossa -palvelua ja muita uuden teknologian sovelluksia, joiden avulla kokoelmateokset pyritään saamaan kaikkien ulottuville esimerkiksi sosiaalista mediaa hyväksikäyttäen. Museon tavoitteena on yhteisöllisten, vuorovaikutteisten ja osallistavien kokoelmasovellusten kehittäminen verkkoon” (Mt.10). Käytännössä aineistojen käytön laajentamista jarruttavat teoskuviin liittyvät tekijänoikeusongelmat. (Mt. 10–13.)

Tekijänoikeusongelmista huolimatta Kiasma on ehtinyt verkkohistoriansa aikana kokeilla monenlaisia yleisön osallistamisen menetelmiä, kiintoisana esimerkkinä mainittakoon näyttelysivusto, jolla annettu yleisöpalaute vaikutti näyttelyn toisen osan rakentamiseen (*Rakastaa, ei rakasta* 3.4.2004–27.2.2005). Kiasma viestii omalla blogialustallaan, Facebookissa, Twitterissä ja YouTubeissa, jonne se avasi kanavan *ARS 11* -näyttelyä taustoittaville videoille. Helmikuun alkupäivinä 2013 pidettiin Wikimaraton-tapahtuma, jossa luotiin pohjaa Kiasman, sen kokoelman ja ylipäänsä nykyaikaisen näkyvyydelle Wikipediassa. Mahdollisuus pohtia yhdessä taideobjekteja verkossa on toistaiseksi jäänyt tarjoamatta.

### 2.3.5 Tutkiva organisaatio

Viimeistään uuden museologian kriittisten ja uusia kehityssuuntia avaavien keskustelujen myötä museot muuttuivat hyvin refleksiivisiksi organisaatioiksi. Museotyöhön liittyy kiinteästi tutkimusta ja julkaisutoimintaa, joka tähtää oman toiminnan perustojen avaamiseen, kyseenalaistamiseen ja uudelleenfokusoimiseen. Uudenlaisia tekemisen tapoja etsitään kehityshankkeissa ja pilottiprojekteissa. Museologisen kirjallisuuden dokumentoima identiteettikriisi ja rahoittajatahon tiukentunut asenne ovat tuoneet uutta painoarvoa vierailijan, käyttäjän mielipiteille, näkemyksille ja tarpeille. Tämä näkyy kävijätutkimuksen kehityksessä, jota voidaan kuvailla rinnastamalla sitä *kybernetiikan* kehitykseen sellaisena kuin Katherine N. Hayles sen kuvaa teoksessaan *How We Became Posthuman* (1999). Se, että kybernetiikka sopii hyvin kehityksen kuvaamiseen, ei ole mikään ihme. Kybernetiikan kehittäminen on ollut hyvin poikkitieteellistä ja alalla tehdyt havainnot ovat suoraan tai välillisesti vaikuttaneet eri oppialojen epistemologisiin pohdintoihin.

Kybernetiikka on tutkimusta siitä, miten mikä tahansa systeemi, ihminen, eläin, kone tai organisaatio toimii, saa ympäristöltä palautetta toiminnastaan, korjaa itseään palautteen pohjalta ja toimii taas. Hayles

kuvaa kybernetiikan oppialan kehittymistä 1940-luvun puolivälistä lähtien kolmen eri käsitteen kautta, joista kukin tuli vuorollaan ajankohtaiseksi, ilman että yksikään niistä katosi täysin kartalta. Ensimmäinen vaihe kiteytyi *homeostasian*, toinen *refleksiivisyyden* ja kolmas *virtuaalisuuden* käsitteeseen.

Homeostasia tarkoittaa esimerkiksi ihmisen tai koneen kykyä pysyä tasapainossa ympäristön muuttuessa. Klassinen esimerkki on lämpötermostaatti, joka palauteluupin avulla säätelee itseään suhteessa ympäristöönsä. (Mt. 8.) Jos ajattelemme museotutkimusta, palautelomake toimii homeostasian periaatteella. Palautelomakkeen tuottaminen edellyttää päätöstä siitä, mikä museo on, mitä se tekee, minkälaista palvelua se tuottaa ja mitkä ovat hyvän palvelun kriteerit. Näkemys itsestä ja hyvästä suoriutumisesta heijastuvat kysymyksissä. Keräämänsä palautteen pohjalta museo voi päätellä, yltääkö se itse määrittelemiinsä tavoitteisiin ja jos ei, tehdä muutoksia ja täsmennyksiä toimintaansa.

1960-luvulla homeostasian käsitteen rinnalle vakiintui refleksiivisyyden käsite. Refleksiivisyys on *toisen asteen kybernetiikkaa*. Määritelmänomaisesti refleksiivisyys on sitä, että ”välineet ja ainekset, joita käytetään tietyn lopputuloksen luomiseksi tullaankin perspektiivin muutoksen kautta ymmärtämään osaksi lopputulosta” (mt. 8–9, käännös M.M.) Museotutkimukseen heijasteltuna tämä ajatus tarkoittaisi, että tutkija ja tämän rakentama lomake kysymyksineen, joita käytetään tiedon hankkimiseksi museovieraiden kokemuksesta, aletaankin ymmärtämään osaksi tuotetun tiedon sisältöä. Sitä havaitaan, mitä havainnoidaan. Refleksiivisyydestä seuraa oman fokuksen suhteellistuminen ja ymmärrys, että taustaoletukset muokkaavat väistämättä tutkimustuloksiamme. Ja koska vaikutamme tutkimustuloksiimme, myös niiden varaan rakentuva, niillä itseään perusteleva toiminta rakentuu konstruoidulle pohjalle. Nämä ovat nähdäkseni ”uuden museologian” keskeisiä havaintoja.

Kybernetiikan kolmannen vaiheen, virtuaalisuuden, Hayles määrittelee näin: ”Virtuaalisuus on kulttuurinen havainto, että materiaaliset objektit ovat informaatiokuvioiden lävistämiä ja yhdistämiä” (mt. 13–14, käännös M.M.). Miten tämä olisi ymmärrettävä? Ajatellaanpa niitä fyysisiä elementtejä, joiden kohtaamisesta museokokemus muodostuu. Näkemysemme siitä, mitä museon pitäisi tehdä, saattaa meidät havainnoimaan ja mittaamaan tiettyjen elementtien kokemista. Miten tätä tiedonintressiä voi suhteellistaa? Antamalla *kävijöiden* havainnoida ja rakentaa merkitystä omilla tavoillaan ja seurata tuota havainnoimista ja merkityksen tuottamista. Tässä tutkimuksessa pyritään ääneenajattelumenetelmän avulla tilanteeseen, jossa tutkijan oma tiedonintressi ei kysymysten muodossa pääse vaikuttamaan puhumisen kohteiden valintaan. Kun kymmenet ihmiset ovat havainnoineet ja kertoneet tutkijalle kokemuksistaan,

museon elementit alkavat näyttäytyä tutkijalle ”informaatiokuvioiden lävistämänä”. Mikäli tutkimusta tehdään digitaalisella alustalla, jossa yhdelle osallistujalle näkyvät myös toisten kommentit, alkaa syntyä reflektoinnin toinen taso. Voidaan pohtia, miksi koettiin, niin kuin koettiin. Emergoituu siis sellainen keskustelu, jota ei olisi olemassa ilman alustaa. Kun nyt kuka tahansa keskusteluun osallistunut tai sitä sivusta seurannut kävelee jälleen näyttelyn läpi, se ei ole enää sama. Tätä voisi sanoa täysin kehittyneeksi virtuaaliseksi, ja digitalisointumisprosessin myötä koko todellisuutemme on käymässä läpi kuvatunkaltaista kehitysprosessia. Virtuaalinen ei siten ole mitenkään kuvitteellista, keinotekoista tai illusionaarista, vaan hyvin monella tapaa arkiseen sitoutunutta ja todellisuutta muovaavaa.

Adriana de Souza e Silva muistuttaa, että Foucault (1986 [1967]) piti museotilaa *heterotopiana*, koska siellä esineiden kautta asetuvat vastakkain monet, poissaolevat paikat. Heterotopia poikkeaa myös paikkana täysin niistä paikoista, joita se asettaa vastakkain. De Sousa e Silvan mielestä Foucault’n näkemys museosta sisältää ajatuksen virtuaalisuudesta. Heterotopiat tuovat esille *virtuaalisia jännitteitä* (virtual intensities), jotka ovat aktualisaation, todeksi muuttumisen kynnyksellä. Jokaisessa kohtaamisessa taideteoksen ja ihmisen välillä tapahtuu erilainen aktualisaatio, joka on vain osa teoksen potentiaalista. (De Souza e Silva, 2004, 32–33, 38–39.) Voidaankin ajatella, että virtuaalinen museotutkimus on *museokäynnin elementtien erilaisten aktualisaatioiden näkyväksi tekemistä ja niiden paljoudesta nousevien, emergoituvien, ilmiöiden tutkimista*. Vaikka tämä käytännössä tarkoittaa usein digitaalisilla alustoilla tapahtuvien ilmiöiden tutkimista, virtuaalinen museotutkimus ei ymmärtääkseni sitoudu tietynlaisiin kohteisiin (esim. virtuaalinen museo) vaan tarkastelun tapaan tai tasoon. Virtuaalinen museotutkimus on yritystä ylittää refleksiivisyyden tuottama oikosulku ja se voi kohdistua fyysisessä museossa vierailemiseen (esim. ääneenajattelu ja ryhmäkeskustelu), museon digitaalisten kokoelmien käyttöön (esim. folksonomioiden tutkiminen), mutta myös monenlaisien hybridisten, fyysistä ja digitaalista yhdistävien konseptien kokemiseen (esim. museotilaan jätetyt viestit, jotka näkyvät myös verkossa).

Tapahtumien ja ilmiöiden metatasoinen tarkastelu vaatii usein suurta tiedonkäsittelykapasiteettia ja monenlaisia visualisoinnin menetelmiä. Kritiikki kohdistuu usein siihen, että virtuaalisen tason tarkasteluissa side tapahtumien fyysisyyteen katoaa ja erityiset olosuhteet, kontekstit katoavat. Aletaan uskoa, että informaatiota metatasoisesti katselemalla voidaan katsella ja hallita itse tapahtumista, esimerkiksi museoissa. Hallitsemisen teema asettuu jälleen osaksi keskustelua, sillä digitaalisilla alustoilla toimiessaan ihmiset väistämättä jättävät jälkiä itsestään. Näitä jälkiä keräämällä ihmisiä voidaan myös yrittää määrittää, takaisinmallintaa.





Kuvio 8

Yllä on esitys omista ammatillisista kontakteistani keväältä 2013. Kuvio on tuotettu LinkedIn Maps -sovelluksella, joka on ilmaiseksi kenen tahansa LinkedIn -käyttäjän käytettävissä. Tässä aineiston koko on pikkuruinen, mutta kuva auttaa silti ymmärtämään *isön datan* viehätystä -virtaavien suhteiden jäähmettymistä esineen kaltaiseksi olioksi, mahdollisuutta tarkastella tuon olion muotoja ja työstää niitä. Lev Manovich (2011) on todennut, että toistaiseksi *digitaalisten humanististen tieteiden* (digital humanities) piirissä käsitellään vielä pientä dataa – digitaalisia objekteja ja niiden metatietoja. Niiden käsittelemiseen riittää tavallinen pöytäkone. Hän kuitenkin ennakoii, että tutkimus jatkossa kohdistuu yhä suurempiin datasetteihin, kun aletaan tutkia käyttäjien tuottamia aineistoja, metatietoja, lataustietoja ja on-line kommunikaatiota. (Manovich, 2011, 460–461.) Tämä data laajenee periaatteessa loputtomasti, ja se muodostaa houkuttelevan tutkimuskohteen museolle, joka haluaa kiertää refleksiivisen oikosulun ja saada näkymän siihen, mihin sitä käytetään – mitä sen liikkeelle panemilla digitaalisilla surrogaateilla ja sen tuottamilla tietovarannoilla tehdään. Näinkin on ehditty lausumaan: ”Tämä on maailma, jossa massiiviset datamäärät ja sovellettu matematiikka korvaavat jatkuvasti käyttämiämme työkaluja. Menkööt kaikki teoriat ihmisen käyttäytymisestä lingvistiikasta sosiologiaan. Unohtakaa taksonomia, ontologia ja psykologia. Kuka tietää miksi ihmiset tekevät mitä tekevät? Keskeistä on, että he tekevät sitä ja me voimme jäljittää ja mitata sitä ennennäkemättömän luotettavasti. Kun on tarpeeksi dataa, numerot puhuvat puolestaan” (Chris Anderson, Wired -lehden päätoimittaja vuonna 2008, käännös M.M.).

Näin ei tietenkään ole. Numerot vaativat tulkitsijansa.

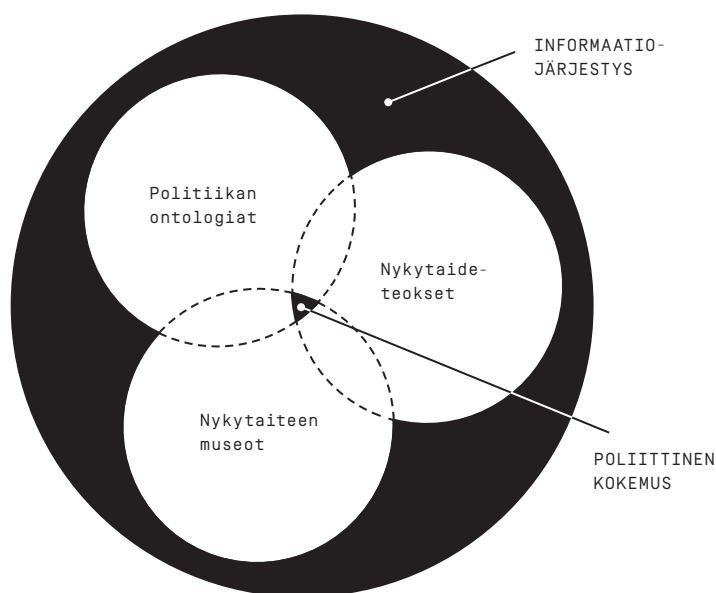
Lainauksessa Anderson viittaa siihen, että iso data syntyy usein toimin-



nan, kuten asiakaskortin käyttämisen, tiedonhaun tai kuvan lataamisen sivutuotteena. Näin mikään tutkimusintressi ei pääse häiritsemään sen syntymistä. Tärkeää on kuitenkin huomata, että syntyvä data ei ole mitenkään naiivia tai ”luonnollista”. Yksilön tapaa toimia verkossa muuntaa toisten verkkokäyttäjien läsnäolo. Ihmisten verkkoon tuottamat ja siellä jakamat sisällöt ovat huolellisesti kuratoituja ja omaa verkkomainetta manageroidaan systemaattisesti. Lisäksi puhtaimmankin toiminnan sivutuotteena syntyneen datan analyysistä syntynyt mallinnus on konstruktio – se syntyy sinne, minne laskemistehoa suunnataan. Tilastotieteen kypsymistä itseensä maltillisesti suhtautuvaksi menetelmätieteeksi ovat saattelleet syvälliset epistemologiset keskustelut, jotka pätevät suurelta osin myös ison datan analyysiin. Kuvion havaitseminen ei vielä ole tietämistä. Kuviosta tietäminen vaatii, että suhdetta virtaavaan tapahtumiseen ei katkaista. Analyysi vaatii liikkumista kuvioiden ja yksityiskohtien välillä. (Boyd & Crawford, 2011, 4–5; Manovich, 2011, 462–467; Melkas, 2012.)

Tässä luvussa luonnostellut museotutkimuksen kehitysvaiheet voidaan nähdä museoinstituution muuttuvana orientoitumisena suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan. Homeostasias viittaa status quo:n säilyttämiseen, omalla vakaalla linjalla pysymiseen. Refleksiivisyys viittaa kriittiseen käänteeseen, jossa museon toimintaa oltiin valmiita hahmottamaan ennakkoluulottomasti. Jos olemme nyt virtuaalisen museotutkimuksen reunamilla, aika on kenties kypsä myös osallistavan designin näkökulman omaksumiselle. Tämä tarkoittaisi irrottautumista itsen pohdiskelusta ja rakentumista rohkeammin sen varaan, miten monella tavalla museota ja sen resursseja jo käytetään, miten monella tavalla niitä halutaan käyttää, miten monella tavalla voidaan kuvitella niitä käytettävän.

## 2.4 Informaatiojärjestys



Kuvio 9

Tässä kappaleessa sijoitetaan museon tapahtumat, ihmisten ja taideobjektien kohtaamiset museossa yhteiskunnalliseen kontekstiin. Tätä kontekstia luonnehtii nopea tekninen kehitys, joka pohjautuu tärkeältä osaltaan digitalisoitumiseen. Tässä yhteydessä haluan mainita Scott Lashin yli kymmenen vuoden takaisen teoksen *Critique of Information* (2002), jossa pyrittiin kuvaamaan yhteiskunnallisen, sosiologisen kritiikin mahdollisuuksia informaatioyhteiskunnassa. Teos on moniaineksinen ja luonnosmainen, ja monet *digitaalisen humanismin* pioneereina toimineet kirjoittajat (esim. Katherine Hayles, Lev Manovich, Donna Haraway) ovat kenties päässeet aiheeseen kiinni näppärämmin, sisäkaarteesta. Lashin kokoavan katsauksen merkitystä tämän tutkimuksen taustalla ei voi kuitenkaan vähätellä, sillä hän saattaa siinä ennakkoluulottomasti yhteen erilaisia tekniikan, talouden ja politiikan tutkimuksen, sosiologian ja filosofian, estetiikan ja mediatutkimuksen piirissä käytyjä keskusteluja.

Teoksessaan Lash kuvasi *informaatiojärjestystä*, jossa valta ei enää manifestoidu ainoastaan diskursiivisten asiantuntijuusrakenteiden kautta. Valta ei enää ole vain tiedon kautta syntyvää, ruumiillista osaamista. Valta on enenevässä määrin itse informaatiossa, ruumiimme ulkopuolella, tietoverkoissa, patenteissa, brändeissä, prototyypeissa ja laitteissa. Näihin tietovirtauksiin ja tiedon fyysisiin kiteytymiin meillä voi olla pääsy, mutta helposti pääsymme niiden äärelle voidaan myös evätä tai tuhota. Herkät linkkimme voivat myös rikkoutua tahattomasti. Suhteemme tietoon ja

sitä kautta valtaan on siis Lashin mukaan kriisiytymässä. Vallankäyttö ei ole enää vain *riistämistä* (exploitation), vaan ennen kaikkea informaation *ulkopuolelle jättämistä* (exclusion). (Lash, 2002, 2–5, 18.) Lash on huolissaan tästä uudesta virtaavasta vallasta, koska sen kritisoiminen perinteisin keinoin on hankalaa. Informaatiovalta on kaiken kattavaa ja pitkälti myösisännätöntä. Mikä on kohta, josta informaatiovaltaa tulisi tarkastella? Mitkä ovat tahot, joita informaatiokriitikko suomii? Miten raskas ja perinpohjainen sosiologia menestyy jatkuvan tämänhetkisen kommunikaation olosuhteissa? Yksiselitteistä vastausta näihin kysymyksiin ei saada, mutta teoksensa viimeisillä sivuilla Lash nostaa esiin käsitetaiteen merkittävänä informaatioyhteiskunnan kritiikin välineenä. (Mt. vii, 1, 219–220.)

Lash käsittelee teoksessaan useita yhteiskuntateoreetikkoja, joista kokee olevan tukea informaatiojärjestyksen ymmärtämisessä. Hän nojautuu teoksessaan esimerkiksi sekä Bruno Latourin että Niklas Luhmannin teorioihin. Latouria ja Luhmannia voi pitää teoreettisesti pitkälti toistensa vastakohtina. Luhmann oli metateoreetikko, joka pyrki rakentamaan eheää kokonaisteoriaa yhteiskunnasta. Latour taas kannattaa johdomukaisesti etnografista kenttätöitä, empirian kautta toimimista. Kummankin työssä on keskeistä sosiologisen katseen uudelleenmäärittäminen hyvin radikaalilla ja mielikuvitusrikkaalla tavalla. Luhmannilla tämä merkitsee ihmisten ja tajuntojen pudottamista yhteiskunnasta, Latourilla esineen ja elottoman ottamista sen jäseneksi.

Teoksessaan *Reassembling the social* (2005) Latour itse kuvaa ironisesti suhdettaan Luhmannin teoriaan katkelmassa, jossa tohtoriopiskelija ei tiedä miten soveltaisi Latourin ANT-näkökulmaa tutkimuksessaan, ja suunnittelee luhmanilaiseen viitekehykseen siirtymistä.

Student: Well, okay, um, thanks... It was nice of you to talk to me. But I think after all, instead of ANT... I was thinking of using Luhmann's system theory as an underlying framework – that seems to hold a lot of promise, autopoiesis and all that. Or maybe I will use a bit of both.

Professor: ...

Student: Don't you like Luhmann?

Professor: I would leave aside all 'underlying frameworks', if I were you.

Student: But, your sort of 'science', it seems to me, means breaking all the rules of social science training.

Professor: I prefer to break them and follow my actors... As you said, I am, in the end, a naïve realist, a positivist.

Esittelen jatkossa Luhmannin ja Latourin näkemysten pääpiirteet ja luonnostelen niiden yhteiskäyttöä. Tästä esityksestä on käsillä olevalle tutkimukselle kolmenlaista hyötä. Ensinnäkin, teorioita hyödynnetään

tutkimuksessa erikseen – latourlaista toimijaverkkoteoriaa taideteoksen kohtaamisen käsitteellistämisessä, luhmannilaista järjestelmäteoriaa tai deobjektin poliittisen kokemisen empiirisessä tutkimuksessa. Koska ne ovat hyvin omaleimaisia lähestymistapoja, on hyödyllistä tutustua niiden taustoihin hieman laajemmin. Toiseksi, teorioiden vertailun kautta saadaan jollei määriteltyä, niin keskusteltua tämän tutkimuksen tarpeisiin sellaiset käsitteet kuin *yhteiskunta*, *kulttuuri*, *kommunikaatio*, *todellisuus*, *sosiaalinen*, *luonto* ja *tekniikka*. Lopulta, teoriali rinnakkain asettamalla päästään luonnostelemaan sellaisia tutkimusstrategioita, jotka näyttäytyvät järkevinä, jos luotamme Lashin informaatioyhteiskunnan kuvaukseen, ja hänen kauttaan sekä Luhmannin että Latourin näkemyksiin. Käsillä oleva tutkimus nojautuu näkemykselle, että joudumme jatkossa todistamaan *yhä selkeämpiä kohtaamisongelmia modernista yhteiskunnasta periytyneiden prosessointitapojen sekä globalisoitumisen ja teknisen kehityksen tuottamien yllättävien tapahtumaketjujen välillä*. Tässä luvussa esiteltävä taustateoria on siis vaikuttanut siihen, miten tutkimuksessa on arvioitu informaatioyhteiskunnassa toimivien nykytaideteosten, museoinstituutioiden ja politiikanteorioiden toimintaulottuvuuksia ja mitä näiden arvioiden pohjalta ehdotetaan.

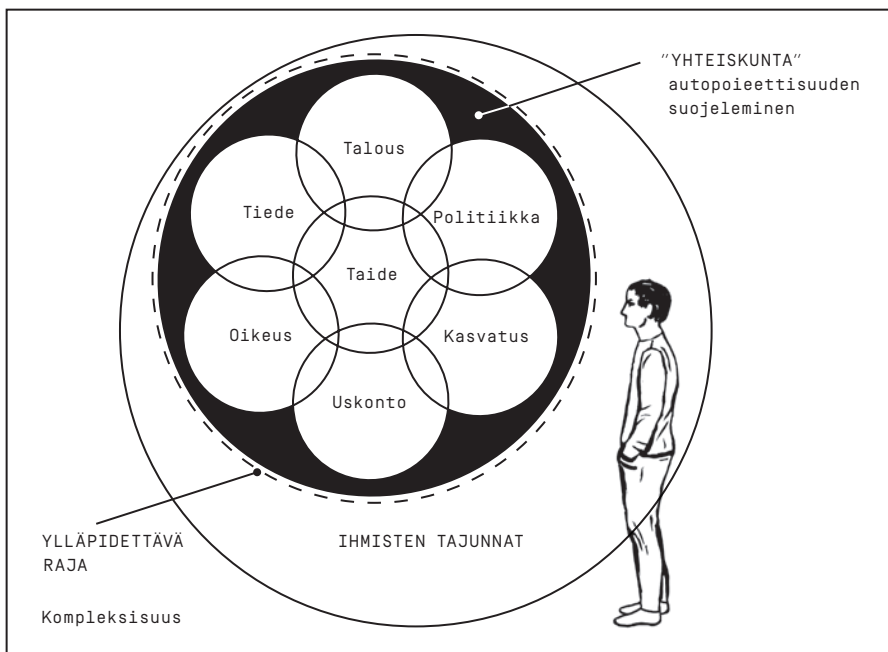
#### 2.4.1 Tarkkailevat järjestelmät

Lash pitää Luhmannin järjestelmäteoriaa tärkeänä, sillä se keskittyy informaatiojärjestyksen perustaan, *kommunikaatioon*. (Lash, 2002, 20, 111.) Luhmann hyödyntää kybernetiikan teorioita kommunikaatiosta ja informaation käsittelemisestä yhteiskunnan ymmärtämiseen, mikä tuo tiettyä yhteismitallisuutta suhteessa digitaalisen median ilmiöihin. Luhmannille yhteiskunta onkin vain ja ainoastaan kommunikaatiota. Ajattelevat miehet ja tekevät ruumiit, jotka fyysisesti tuottavat kommunikaation, eivät Luhmannille kuulu yhteiskuntaan vaan sen ulkopuolelle. Yhteiskunnan muodostava kommunikaatio ei myöskään ole mitä tahansa viestintää vaan sellaista, jonka joku ymmärtää kommunikaatioksi ja johon joku pyrkii vastaamaan. Tämäkään määritelmä ei riitä, sillä yhteiskunnaksi kommunikaatio kelpaa vasta kuin se täyttää tietyt kriteerit. Muut interaktiot ovat yhteiskunnan kannalta ympäristön kohinaa. (Luhmann, 2004 [1990], 42, 69–70; 2012 [1997], 43.)

Nämä hankalilta vaikuttavat säännöt selittyvät, kun tarkastellaan Luhmannin järjestelmäteorian funktionaalista pohjavirettä. Luhmannin teoriaa voisi kutsua *yhteiskunnan kaaosteoriaksi*. (Jakobsen, 2010, 43.) Yhteiskunta on järjestelmä, jonka olemassaolo perustuu sen kykyyn vähentää ympäristön kompleksisuutta. (Luhmann, 2004, 47–49.) Yhteiskunnan osajärjestelmät, esimerkiksi politiikka ja taide, mutta myös talous, laki, tiede tai uskonto, ovat kuin kommunikatiivisen järjen tihenty-

miä, joissa järjestystä tuotetaan tiettyyn näkökulmaan pitäytymällä. (Mt. 197.) Luhmann on eristänyt jokaiselle osajärjestelmälle yksilöllisen erotte-  
lutavan, *binäärikoodin*. Nämä binäärikoodit ovat kriteeri, jonka perusteella osajärjestelmien kannalta merkittävä kommunikaatio seuloutuu esiin ja käsitetään informaatioksi. (Mt. 55, 58.) Esimerkiksi talouden osajärjes-  
telmän kriteeri kiteytyy binäärikoodiin maksu/ei-maksu. Siten huomioidaan maksusuorituksesta tai maksamatta jättämisestä kuuluvat talouden ja vain talouden piiriin. Poliitiikan kriteeri kiteytyy binäärikoodiin hallitus/oppo-  
sio. Keskustelu siitä, kuka hallitsee ja kuka on hallinnan kohteena, on siis politiikan osajärjestelmään kuuluvaa kommunikaatiota. (Mt. 95, 136.)  
Taiteen osajärjestelmän binäärikoodin määrittämisessä Luhmannilla oli huomattavia vaikeuksia. (Esim. Sevänen, 1998, 103–107; 2008, 67–71, 74)

Modernin yhteiskunnan historiallisesti muovautunut ko-  
konaisjärjestelmä toimii vain niin kauan, kuin osajärjestelmät kykenevät riittävästi prosessoimaan ympäristönsä kompleksisuutta. (Luhmann, 2004, 50, 55.) Osajärjestelmät ovat pitkälti sokeita oman toimintalogiikkansa kapeudelle ja kohtelevat toisiaan ympäristönä. Oikeuden alajärjestelmässä kompleksisuutta käsitellään binäärikoodin laillinen/laiton pohjalta, eivätkä muiden alajärjestelmien jaottelut ole merkittäviä tässä katsannossa. (Mt. 109.) Järjestelmät ovat siis Luhmannin kielellä *operationaalisesti suljettuja*. Ympäristön ilmiöt on käännettävä alajärjestelmän uniikille kielelle, mikäli niitä halutaan käsitellä sen piirissä. (Mt. 107.) Järjestelmät ovat myös *autopoieettisia*, mikä tarkoittaa, että ne organisoituvat omalakisesti, esimerkiksi kehittämällä ja muokkaamalla ohjelmia, joiden avulla ne selviävät kompleksisuuden poistamisesta entistä paremmin. Koodiaan ne eivät silti voi vaihtaa. Ympäristön kompleksisuutta vähentäessään osajärjestelmät muuttuvat sisäisesti monimutkaisiksi, mikä uhkaa niiden toimintakykyä. (Mt. 49–50, 56.) Alajärjestelmä *resonoi* ympäristönsä, kuten fyysisen maailman *tosiasiallisuuden* tai toisten alajärjestelmän tilojen ja tapahtumien kanssa, mutta hyvin passiivisesti. (Mt. 52–53, 55.)



Kuvio 10

Historiallisesti ajatellen ensin on tapahtumista, kuten oikeudenkäyntejä ja kaupantekoa, joiden myötä koodit syntyvät. Toisen asteen kybernetiikka on tämän oikeudenkäymisen tai kaupanteon tarkastelemista eriytyneenä muista toiminnoista, sen merkityksellistämistä, sekä sen sääntöjen ja ohjelmien määrittämistä. (Mt. 82–83.) Edellä kuvatun kybernetiikan historian perspektiivistä kyse olisi siis reflektiivisestä toiminnasta. Noustessaan tarkastelemaan omalakisien osajärjestelmien kokonaisuutta, yhteiskuntaa, ikään kuin lintuperspektiivistä, Luhmannin voidaan katsoa työskentelevän kolmannella kyberneettisellä tasolla, jota voidaan kenties edellä kuvatun perusteella sanoa virtuaaliseksi. (King & Thornhill, 2003, 18–19; Luhmann, 2000a, 61–63.) Tässä tutkimuksessa Luhmannin työn keskeinen opetus kiteytyy huomioon, että todellisuuden tosiasiallisuus tulee yhteiskunnassa käsitellyksi hyvin tiukasti määritetyissä, evoluution myötä kehittyneissä viitekehyksissä. Onkin kysyttävä, kuinka kauan modernin järjestelmät kykenevät tuottamaan toiminnan pohjaksi tarvittavaa yksinkertaisuutta jatkuvasti monimutkaistuvassa maailmassa. Vaikka Luhmann itse tuntuu joskus toimivan kuvaamiensa alajärjestelmien toiminnan takuumiehenä ja korjaamisen konsulttina, lukija tulee väistämättä kuvitelleeksi eteenpäin, kohti niiden kohtaloa.

#### 2.4.2 Kuhisevat kollektiivit

Samalla kun Lash kiittää Luhmannin systeemiteoriaa yhteiskunnan kommunikatiivisen luonteen ymmärtämisestä, hän nostaa esille Bruno Latourin toimijaverkkoteorian. Tämä hyvin erilaisia todellisuuksia kuvanneiden teoreetikkojen rinnakkain esittelemisen liittyy nähdäkseni Lashin tarpeeseen ymmärtää yhteiskuntaa kommunikaatiolle perustuvana, mutta teknisen läpitunkemana riskiyhteiskuntana. (Ks. Lash, 2002, 19, 50–52, 63.)

Lähtökohdat ovat todella vastakkaiset. Teoksessaan *Emme ole koskaan olleet moderneja* (2006 [1991]) Latour kieltää koko sen modernin olemassaolon, jonka yhteiskuntateoriaa Luhmann on rakentanut. Latour moittii modernin teoreetikkoja siitä, että nämä ovat siivonneet tekemisen, tapahtumisen, artefaktit ja muut ei-elolliset entiteetit ulos ihmisten muodostamasta yhteiskunnasta. Tähän käytäntöön Latour viittaa termillä *puhdistustyö*. Puhdistustyö tapahtuu pitämällä Luonto ja Yhteiskunta selkeästi omissa kategorioissaan. Tämä tapahtuu diskursiivisten vastakkainasettelujen kautta: luonto nähdään meille ulkopuolisena, annettuna, *transsendenttina* ja yhteiskunta taas *immanenttina*, toimintamme vaikutukselle avoimena. Jos näistä positioista lähdetään liikkeelle väittämällä esimerkiksi, että luonto tuotetaan tämän puolisin keinoin esim. laboratoriossa, yhteiskunta siirretään välittömästi toiseen polariteettiin, näkemällä siinä ylyksilöllisiä, transsendenteja piirteitä, joille emme voi mitään. Tämä kaksoiskirjanpito johtaa siihen, että emme tule koskaan seuranneeksi humaanien ja ei-humaanien, ihmisten ja muiden olioiden yhteispeliä. Kannattaisi, sillä puhdistustyömme seurauksena pääsevät sikiämään monenlaiset ilkeät ongelmakimput, hirviömäiset *hybridit*:

Mutta kun löydämme itsemme pakastettujen ihmisalkioiden, asiantuntijajärjestelmien, digitaalisten laitteiden, aistiherkkien robottien, hybridimaissin, tietopankkien, psyykeen voimakkaasti vaikuttavien huumeiden, tutkien suunniltaan saamien valaiden, geenimuuntelun ja yleisötutkimusten keskeltä, kun sanomalehtemme kertovat näistä hirviöistä sivu sivun jälkeen ja kun mikään näistä hirvityksistä ei lukeudu puhtaasti objektien tai subjektien puolelle eikä edes niiden väliin, jotain on tehtävä. [Mt. 86.]

Latour käyttää perfektiä ”Emme ole koskaan olleet moderneja”, koska hän ei halua puhua mistään modernin ihmisen väärässä tietoisuudessa elämisestä. Hän haluaa vain linjata historiallisen tarkastelun uudelleen, ikään kuin ohittaa aatehistorian ja keskittyä siihen, mitä luonnon, artefaktien ja ihmisten välillä kuitenkin kaiken aikaa on tapahtunut. (Mt. 58–64, 66, 75, 81.) Tutkimusihanteensa Latour löytää antropologiasta, jossa tutkija joskus kykenee käsittelemään ennakkoluulottomasti samassa viitekehyk-

sessä sekä jonkin heimon uskomusjärjestelmää että sen tuottamia esineitä. (Mt. 32–33.) Latourille ihmiset, esineet ja diskurssit muodostavat aktori-verkkoja, kollektiiveja, joiden jäsenenä pyritään kohti päämäärää yhdessä, samalla tuossa prosessissa keskinäisesti muovautuen. Moderni katoaa, kun lopetamme subjektien ja objektien tarkkailemisen ja fokusoimme niiden kiinnityskohtiin. Näitä liitoksia analysoimalla voimme nähdä, että objektit eivät toimi vain toimintamme *välityksinä* (intermediators) vaan aktiivina *välittäjinä* (mediators), jotka vaikuttavat toimintaan ja luovat myös meidät. (Mt. 127–129, 133–134.)

Tutkijan, yhteiskuntatieteilijän tulee Latourin mielestä seurata tarkoin näitä kvasisubjektien ja -objektien muodostamia kollektiiveja, mediaattoreita ja hybridejä – niiden menestyksiä, raukeamisia ja uudelleenmuovautumisia. Latour toteaa, että sama kvasiobjekti voi toisinaan vaikuttaa meistä esineeltä, toisinaan tarinalta, toisinaan sosiaaliselta siteeltä. Meidän on sallittava olennoille tämä moninaisuus pilkkomatta niitä. (Mt. 144–145.) Tätä Latourin vakaumusta Lash pitää arvokkaana, kun kyse on informaatioyhteiskunnan lainalaisuuksien tutkimisesta. Lashille yhteiskunta on kommunikaatiota, mutta myös ihmisten ja esineiden – konkreettisten ja virtuaalisten – kollektiivista toimintaa.

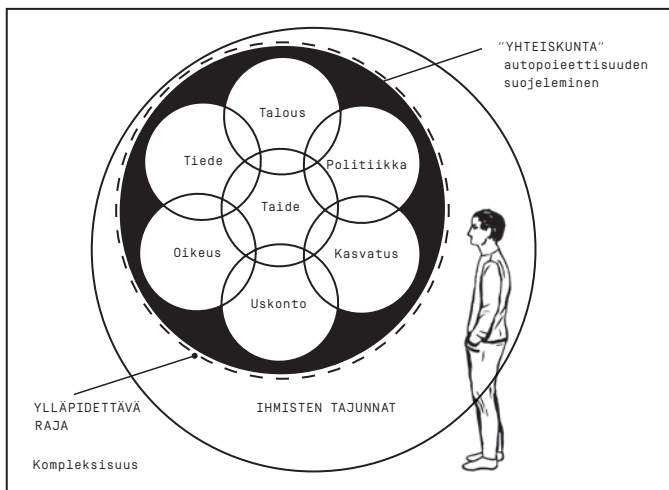
Vaikka Luhmannin ja Latourin teoriat ovat erilaisia, niistä on mielestäni eristettävissä tärkeitä yhteisiä elementtejä. Kumpikin kuvaa- vat modernia, sen rationaliteettia ja monimutkaisuuden kanssa toimeentulemistä. Kumpikin hahmottaa sekavan tosiasiallisuuden – toinen vain keskittyy tuottamaan eräänlaisia manuaaleja sen setvimiseen kehittyneiden järjestelmien ominaisuuksista ja huollosta, kun toinen huomauttaa, että ne eivät ole koskaan toimineet kovin luotettavasti, eivätkä missään tapauksessa riitä tulevaisuuden tarpeisiin. Samasta havainnosta tehdyistä erilaisista päätelmistä syntyy erilaista sosiologiaa.

#### 2.4.3 Kollektiivien kommunikaatio

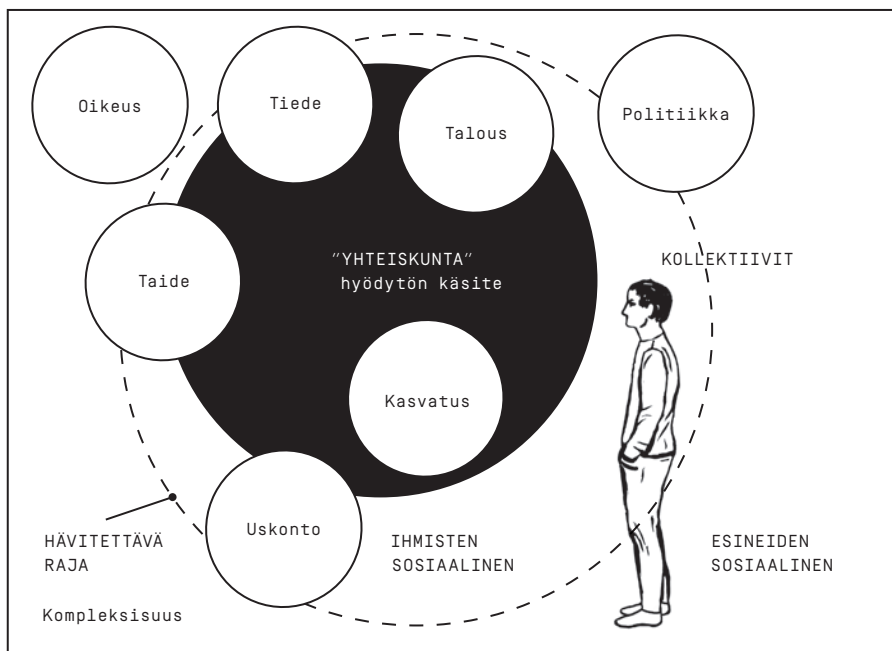
Luhmann ja Latour ovat tavoillaan äärimmäisiä. Luhmannille edes ihmiset tajuntoineen eivät mahdu yhteiskuntaan: ”Painotan vielä kerran, että on vedettävä järjestelmän raja, jotta maailma saa mahdollisuuden havainnoida itseään. Muuten olisi olemassa pelkkää tosiasiallisuutta” (Luhmann, 2004, 55). Luhmann haluaa määrittää yhteiskunnan merkitykselliseksi kommunikaatioksi ja kulttuurin historiallisesti muovautuvaksi kommunikaation teemojen varannoksi. (Luhmann, 1995 [1984], 137–138, 163.) Latour taas on kiinnostunut juurikin tosiasiallisuudesta. Hän on tyytymätön traditionaaliseen, ihmisistä muodostuvan yhteiskunnan käsitteeseen, koska siinä ei ole sijaa ei-humaaneille toimijoille. Hän näkee yhteiskunnan käsitteen estävän kvasiobjekteista ja -subjekteista koostuvan sosiaalisen tutkimista.



Sosiaalinen olisi pelastettava kollektiiveja tutkivalle sosiologialle. ”Sanon suoraan: joko meillä on *yhteiskunta* tai meillä on *sosiologiaa* (Latour, 2005, 163, käännös M.M.). Tässä meillä on siis kaksi sosiologia, jotka eivät ole ensisijaisesti kiinnostuneista ihmisten kokemisen tai sosiaalisuuden tutkimisesta. Alla Luhmannin lähestymistapaa luonnostelevan kaaviokuvan viereen on tuotu vastaavista elementeistä koostuva kuva, joka pyrkii esittämään Latourin käsityksen yhteiskuntatieteen kentästä.



Kuvio 10



Kuvio 11

Latourin teksteissä on kiireen tuntua, sosiologia on uudistettava, jotta voimavaroja voidaan ohjata merkittävien ilmiöiden tutkimiseen. Globaalit talouden, tekniikan, informaation, kommunikaation, kulttuurituotteiden, rahan, tavarantoiminnan, elintarvikkeiden, ideoiden, maahanmuuttajien, turistien ja bisnesmatkustajien virrat tuottavat otolliset olosuhteet uudenlaisten tekno-sosiaalisten hybridien synnylle. On helppo yhtyä ajatukseen, että yhteiskuntatieteen tehtävä on seurata näitä tapahtumia luhmannilaisen yhteiskunnan rajojen takana. On lisäksi huomautettava, että Luhmannille yhteiskunta ja sen alajärjestelmät ovat evoluution tuotteita. Pyrkiessään selviytymään ympäristön monimutkaisuudesta ne saattavat monimutkautua liikaa sisäisesti ja muuttua toimintakyvyttömiksi. Tässä tutkimuksessa pidetään todennäköisenä, että juuri näin on informaatioyhteiskunnassa käymässä. Modernin järjestelmät yskähtelevät, kun hankalasti käsitteellistettävien hybridien tuotanto kiihtyy.

Luhmannin ja Latourin tilannemäärittäykset ovat siis erilaisia, ja ne johtavat kohti erilaisia sosiologisia käytäntöjä. Ensinnäkin, alajärjestelmistä voisi yrittää Luhmannin tapaan pitää huolta kirjoittamalla niistä normatiivisesti, auttamalla niitä ymmärtämään itseään ja antamalla eräänlaisia käyttäytymisohjeita ihmisille, jotka tapaavat tuottaa sotkua yhteiskunnan orientaatioon, sen *horisonttiin*. (Luhmann, 2004, 51, 54–55.) Tämä vaikuttaisi johtavan kohti ontologisia pohdintoja siitä, mikä minäkään alajärjestelmän binäärikoodi todella on, tai mikä sen pitäisi olla. Toiseksi, voimme Latourin suosittelemalla tavalla sukeltaa yhteiskunnan rajalinjojen taakse tutkimaan ja raportoimaan tosiasiallisuudesta, jossa kommunikaatio, ihmiset ja esineet muussautuvat sekaviksi tapahtumaketjuiksi, liittoutumisiksi ja sodiksi kollektiivien välillä. (Esim. Lehtonen, 2008, 33–35.) Sosiologia saattaa tällöin alkaa muistuttaa journalismia, tapahtumien kuvailua. Kolmas ja neljäs vaihtoehto tapahtuvat Latourin ja Luhmannin kuvaamien maailmojen rajalla, ja välittävät niiden tapahtumia toisilleen. Kolmas vaihtoehto voisi olla tutkimus, jossa kollektiivien tapahtumia käännetään eri alajärjestelmien mukaiseksi kommunikaatioksi, kuten oikeudeksi tai taloudeksi. Tämä on rakentavaa, sillä toimivatpa järjestelmät huonosti tai hyvin, ne kuitenkin määrittävät suhdettamme maailmaan. Tätä Luhmann ymmärtääkseni esittää kirjassaan *Ekologinen kommunikaatio* (2004). Neljänneksi, voisimme syventyä empiiriseen tutkimukseen, jossa seurataan, miten moniaineksisissa kollektiiveissa kommunikoidaan eri alajärjestelmien puitteissa ja tarkastella kriittisesti, minkälaisia tapahtumia, millaista ”pimeää ainetta” jää näiden järjestyksien ulkopuolelle. Alajärjestelmien keskinäistä resonointia seuramalla voisi kenties päätellä jotain niiden kehitymisestä, ehkäpä jopa vaikuttaa siihen.

Nykytaiteen museoon kohdistuu siis jakautunut katse.

Yhtäältä museo on moniaineksinen, virtaava kollektiivi, jossa taideobjektit saatetaan yhteyteen toistensa, näyttelyn infrastruktuurin ja erilaisten ihmisten kanssa. Toisaalta tuossa kollektiivissa tuotetaan kommunikaatiota, järkeilyä sekä museon itsensä että sen sisältämien esineiden merkityksensä. Nykyaiteen museo kääntää toimintaansa eri alajärjestelmien kielille: paitsi taiteeksi, myös taloudeksi, oikeudeksi, kasvatukseksi, tieteeksi tai politiikaksi. Ja ihmiset museon sisällä puhuvat, vastaavat taideteosten kommunikaatioon kommunikaatiolla, joka joskus mahtuu osaksi yhteiskuntaa – jos luotamme Latouriin, yhä useammin ei. Näin myös museossa tähän tutkimukseen kerätty ääneenajatteluaineisto voidaan ymmärtää kahdesta näkökulmasta:

- 1] dokumentteina siitä, mitä kvasisubjektien ja -objektien kohtaamisessa tapahtuu
- 2] potentiaalisesti yhteiskunnan systemiseen tuotantoon osallistuvana interaktioiden pilvenä

Kysymys kuuluu, tuottaako kollektiivi nimeltä nykytaiteen museo Kiasma poliittista? Minkälaista poliittista? Miten se sitä tuottaa? Mihin tuotettu poliittinen vaikuttaa, jos mihinkään?



Osa 3:

# Keinot

Edellä on esitelty melko laajasti tutkimuksen aihepiiriin liittyvää ja sen filosofisia lähtökohtia kuvaavaa teoriaa. Kyseessä on kuitenkin voimakkaasti empiriaan nojautuva tapaustutkimus. Tutkimusdesign on rakentunut avoimuuden ja aineistolähtöisyyden varaan. Avoimuudella tarkoitetaan tässä pyrkimystä antaa tutkimukselle tilaa muotoutua sattumanvaraistenkin tapahtumien seurauksena. Avoimuus näkyy esimerkiksi päätöksessä kerätä aineistoa ääneenajattelumenetelmällä, jossa informantilla on paljon vapautta valita toimintatapansa, tai teemahaastatteluilla, joiden sisällöt muovautuivat pitkälti tutkittavien kiinnostuksen mukaan. Aineistolähtöisyys on ollut merkittävässä roolissa myös analyysin perustan luomisessa – aineistoa ei ole haluttu alistaa teorian kuvittamisen välineeksi. Kun tutkimusintressi aineiston työstämisen ja kirjallisuuskatsauksen myötä paikantui poliittisen ja politiikan alueelle, mukaan valittiin useita teorioita pyrkimyksenä ristivalottaa nykytaiteen kokemisen poliittisia аспектеjä museoympäristössä.

*Triangulaatiota* (esim. Denzin, 1978; Flick, 2004) on harjoitettu siis niin aineiston keruussa, analyysissä, kuin lopullisessa teoreettisessa luennassakin. Triangulaatio on kuitenkin ollut keinoiltaan maltillista ja ”orgaanista”. Halua tutkia monimenetelmäisesti on ohjannut tutkimuksen kuluessa muovautunut uteliaisuus eikä ensisijaisesti usko siihen, että mekanistisesti trianguloimalla saadaan tuotetuksi objektiivisempaa tietoa. Jokainen tutkimuksen elementti on tutkijan sinne asettama, eikä tätä subjektiivisuutta ole yhden hengen työryhmässä mahdollista välttää.

Tutkimuksen juuret ulottuvat Kiasman vuoteen 1998, jolloin Kiasma avasi ovensa yleisölle. Tein tuolloin Kari Salomaan kanssa laadullisen tutkimuksen, jonka väljänä tavoitteena oli kartoittaa yleisön ensireaktioita. Kiasma halusi tuolloin profiloitua kansalaisten olohuoneeksi, rennoksi ajanviettopaikaksi. Toteutimme kaksi ryhmähaastattelua, joihin hankimme ihmisiä kesäisistä vapaa-ajanviettopaikoista: puistojumpasta, pesäpallo-ottelusta ja elokuvateatterin lippujonosta. Haastateltavat olivat niitä, jotka eivät olleet ensimmäisenä rynnineet tutustumaan uuteen museoon. Kiinnostus taidemaailmojen ulkopuolisia, kenties puolueettomia mielipiteitä kohtaan virisi – samoin kuin arvostus sitä *luontevaa taideosaamista kohtaan*, joka jokaisessa uteliaassa ihmisessä asustaa.

Vuonna 2007 palasin aiheeseen pro gradu -tutkimuksen puitteissa. Keräsin työtä varten Kiasmassa uuden aineiston ääneenajattelumenetelmällä, joka oli Valtion taidemuseon kehitysyksikön kiinnostuksen kohteena. Tuolloin kerätty seitsemän haastattelun muodostama aineisto on vuonna 2011 kerätyn *ARS 11* aineiston ohella mukana myös tässä tutkimuksessa. Vuoden 2007 tutkimuksesta on peräisin halu antaa *haastateltaville mahdollisimman paljon vapautta* tehtävänmäärittelyssä, siis siinä milloin, miten ja mitä he kokemuksestaan lausuvat.

Kerätty aineisto on näytteenomaista. Aineiston kerääminen ei ole lähtenyt tarpeesta tutkia juuri tiettyjä näyttelyjä tai tiettyjä ennaltamääriteltäviä aihepiirejä. Informanttien vapaa puhuminen sattumanvaraisesti valikoituneista kohteista on suonut vapautta tutkimuksen aihepiiriin ja lähestymistavan valintaan. Alusta asti selvää on ollut, että *tavoitteena ei ole analysoida itse taideobjekteja tai näyttelyjä, vain niihin kohdistuvaa puhetta*. Taustani sosiologina on kohdentanut tutkimusta yhteiskunnallisten kysymyksenasettelujen äärelle.

Vuosien varrella olen kuunnellut ammattimaisesti yli neljäkymmenen ihmisen ajatuksia taideteosten kohtaamisesta, joko välittömästi kohtaamisen hetkellä tai heti sen jälkeen. Tutkimuksen metodologiaa käsiteltäessä on otettava huomioon sen ajallinen ulottuvuus, vaikka kyseessä ei olekaan mikään muutossuuntiin pureutuva pitkittäistutkimus. Ensimmäisessä vaiheessa, virkamiesharjoittelijana laadittu raportti oli lakea kuvaus taidekokemusten kerroksisuudesta. Pro gradu -työssä ryhdyin jo kurinalaisemmin pohtimaan taiteen kokemisen tilanteessa syntyviä yhteiskunnallisia tai kriittisiä hahmotuksia. Kun *ARS 11* -näyttelyn teemaksi vahvistui ”Afrikka nykytaiteessa”, tiesin pääseväni entistä tiukemmin kiinni nykytaiteen ja taidemuseon yhteiskunnallisen vaikuttavuuden problematiikkaan.

Kyseessä on siis monikerroksinen ja ajaltaan pitkäkestoinen prosessi, jota on määrittänyt halu kuunnella ja ymmärtää ihmisten hahmotustapojen ja ajattelun rakenteita mutta myös koetella teoreettisia konstruktioita. Työtä luonnehtiva avoimuus erilaisille työskentelytavoille lienee sen rikkaus ja heikkous. Yhden teorian koetteluun sijaan se pyrkii rakentamaan omaperäistä tarkastelutapaa, joka ei hävitä aineiston ilmaisuvoimaa, mutta ei myöskään luhistu sen alle.

### 3.1 Tutkitut näyttelyt

Käsillä olevaa tutkimusta voisi luonnehtia tapaustutkimukseksi, sillä sen tapahtumapaikka on yksi suomalainen, julkisrahoitteinen nykytaiteen museo: Valtion taidemuseon Nykytaiteen museo Kiasma. Kyseisessä museossa on kuitenkin tutkittu kolmen taidenäyttelyn vastaanottoa. Niistä kaksi pidettiin Kiasmassa samaan aikaan vuonna 2007, kolmas vuonna 2011. Esittelen seuraavaksi verkossa julkaistujen kuvausten avulla, minäkalaisista näyttelyistä oli kyse. Nämä kuvaukset eivät ole osa tutkimusaineistoa vaan tutkimuksen kontekstia avaavaa taustatietoa. Näyttelyjä kuvaavia tekstejä ei tutkimuksessa muutenkaan syvällisesti analysoida, sillä tavoitteena ei ole tehdä vertailuja näyttelynrakentajien ja/tai taiteilijoiden tarkoittaman kokemuksen ja yleisökokemuksen välillä. *Teoksia ja*

*näyttelyä ei käsitetä aukikoodattavaksi viestiksi, jonka välittymistä pyrittäisiin seuraamaan, saati arvioimaan tällaisen viestinnän ”onnistumista”.* Näyttelyn rakentamiseen osallistuneiden käsitykset ovat toki museossa läsnä tekstien ja informanttien niin halutessa myös esitteiden ja äänioppaiden muodossa. Näin nämä käsitykset niveltyvät osaksi informanttien havainnoimaa kokonaisuutta. Tässä tutkimuksessa etusijalla on kuitenkin vierailijan kokemus sellaisena kuin se sattuu tapahtumaan, sekä tämän kokemuksen poliittiset ulottuvuudet, olivatpa ne tekijöiden tarkoittamia tai täysin ennakoimattomia.

Vuonna 2007 museossa oli siis tutkimusaikaan yhtäaikaista kaksi eri näyttelyä: *Maisema Kiasman kokoelmissa* ja *Idästä tuulee: Näkökulmia Aasian nykyaiteeseen*. Eija Aarnion ja Marja Sakarin kuratoi-  
maa *Maisema* -näyttelyä Kiasma luonnehti esimerkiksi museot.fi:n tapahtumakalenterissa näin:

Maisema Kiasman kokoelmissa

Mitä muuta kuin kaunista tai ylevää näkymää maisema voi tarkoittaa, jos se laajennetaan käsittämään myös ihmisen ruumiillista kokemusta suhteessa teokseen tai kun sen kautta pohditaan ekologisia arvoja ja ympäristöongelmia? Näihin kysymyksiin etsitään vastauksia näyttelyssä, jonka teoksissa maisema näyttäytyy elettyinä, esitettynä ja purettuna.

[[http://www.museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely\\_id=587&hakustr=lett](http://www.museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely_id=587&hakustr=lett)]

*Idästä tuulee: Näkökulmia Aasian nykyaiteeseen* -näyttelyn kuratoivat Tuula Karjalainen ja Marja Sakari. Kiasman tiedotteessa näyttelystä kerrottiin näin:

*Idästä tuulee* - näkökulmia Aasian nykyaiteeseen

*Idästä tuulee* -näyttely keskittyy kolmeen Aasian maahan, joissa muutoksen tahti on erityisen kiihkeä, nykyaidekenttä vilkas, kulttuuriperintö vahva, ja poliittinen historia kirjava. Indonesia, Kiina ja Thaimaa ovat kulttuureiltaan, poliittiselta tilanteeltaan ja uskonnoiltaan hyvin erilaisia. Ne kohtaavat kukin omalla tavallaan Aasian tämänhetkiset lupaukset ja haasteet: talouskasvun, ympäristö- ja yhteiskunnalliset ongelmat, ihmisoikeuskysymykset sekä valtavan väestön.

Näyttelyyn on valikoitu nykyaiteilijoita, joiden teoksissa vanha ja uusi, itä ja länsi, myytit ja todellisuus sekä muutokset ja pysyvyys kietoutuvat toisiinsa. Nykyaiteen yhteinen kieli ja globaali vuorovaikutus tuovat näyttelyn teokset lähelle suomalaista taideyleisöä niiden kulttuurien ja yhteiskuntarakenteen erilaisuudesta huolimatta.



Mukana ovat Kiinasta Chen Zhen, Hu Yang ja Yang Zhenzhong, Indonesiasta Heri Dono, Eko Nugroho, Melati Suryodarmo ja Entang Wharso sekä Thaimaasta Araya Rasdjarmrearnsook.  
[[www.valtiontaidemuseo.info/kiasma/press/download.php?id=720](http://www.valtiontaidemuseo.info/kiasma/press/download.php?id=720)]

Väitöstutkimukseni aineistonkeruuvaihe osui aikaan, jolloin Kiasma täyttyi *ARS 11* -näyttelystä. Asia on ilmaistava näin, sillä *ARS 11* näkyi kaikkiaan kahdeksassa kaupungissa Suomessa sekä Tukholmassa. Mukana olleiden taidelaitosten näyttelyt olivat näiden itse kokoamia ja tuottamia kokonaisuuksia, joilla oli oma suhteensa yhteiseen teemaan. Näyttelyä luonnehdittiin Kiasman verkkosivuilla näin:

ARS 11 - Muuttaa ajatuksiasi Afrikasta ja nykytaiteesta

ARS 11 käsittelee Afrikkaa nykytaiteessa. Afrikassa asuvien taiteilijoiden lisäksi näyttelyyn osallistuu mantereen ulkopuolella asuvia, afrikkalaissyntyisiä taiteilijoita sekä länsimaisia taiteilijoita, jotka ovat tuotannossaan eri tavoin käsitelleet Afrikkaa. Mukana on 30 taiteilijalta noin 300 teosta. Myös Kiasma-teatterissa nähdään ARS-esityksiä.

Näyttelyn teemat ovat globaaleja, meitä kaikkia koskevia asioita. Kysymykset pakolaisuudesta, ympäristöongelmista ja urbaanista elämästä ovat tuttuja myös meille suomalaisille. ARS 11 tuottaa parhaimmillaan uudenlaista ymmärrystä ja taustatietoa Afrikan nykyaikasta. Näyttely monipuolistaa kuvaa siitä, mitä kaikkea Afrika, nykyaide ja afrikkalainen nykyaide voivat olla.

[<http://www.kiasma.fi/ohjelmisto/nayttelyt/ars11>]

### 3.2 Informantit

Kerron tässä osiossa tutkimukseen vuosina 2007 ja 2011 osallistuneista ihmisistä. Kutsun osallistujia *informanteiksi* tai tutkittaviksi. Aineiston merkittävä osa kerättiin ääneenajattelumenetelmällä, jota ei voi sanoa haastattelumenetelmäksi, eikä osallistujia näin ollen voi kutsua haastateltaviksi. Informantti -termillä haluan myös korostaa sitä, että osallistujat olivat museossa kertomassa minulle havainnoistaan. Saamiani tietoja ja näkemyksiä toki analysoin mahdollisimman huolellisesti, mutta samalla yritin pysyä uskollisena kerrotun sisällölle. Vaikka tutkimus ei edusta Latourin ja Callonin promotoimaa ANT-tutkimusta, olen ottanut ihanteekseni heidän neuvonsa, että analyysissä tulisi välttää tutkittavien selän taakse menemistä – näiden esittämien ajatusten ja näkemysten selittämistä tavalla, joka olisi heille itselleen täysin vieras. (Latour, 2005, 22–23.)

Informanteiksi halusin ei-kävijöitä ja harvoin nykytaiteen museossa kävijöitä: *potentiaalisia kävijöitä*. Tämän valinnan taustalla ei ole

mitään sellaista tutkimusintressiä, että olisin bourdieulaisessa hengessä halunnut tutkia vaikkapa kulttuurisen pääoman niukkuuden vaikutusta taiteen kokemiseen. Missionani ei ollut myöskään todistaa, että harvoin tai ei-lainkaan nykytaiteen museossa kävijät kokevat olonsa museossa ulkopuolisiksi. Kohderyhmä valikoitui pikemminkin siksi, että halusin *jättää tutkimuksen ulkopuolelle säännölliset museokävijät ja taiteen ystävät*, joilla voisi olla huomattavan oppineita ja lähtökohtaisesti positiivisesti sävyttyneitä ajatuksia museosta. Nämä ihmisethän todistavat jaloillaan museon elämää rikastavasta vaikutuksesta. Tavoitteenani oli tallentaa kohtuullisen neutraalisti museoon suhtautuvan kadunmiehen ja -naisen nykytaidekokemuksia museokontekstissa, tutkiakseni tuon kokemuksen ”yhteiskunnallisia” tai ”poliittisia” ulottuvuuksia – miten ne sitten lopulta määriteltäisiinkin.

Aineistonkeruussa käyttämäni ääneenajatteluvariaation keskeinen idea on, että tutkija ei edeltäkään tunne tutkittavia. Niinpä kierrätin ystävilläni ja tuttavillani vuosina 2007 ja 2011 kutsukirjettä, jossa kerrottiin, että etsin tutkittavakseni ihmisiä, joille nykytaide tai museokäynnit eivät ole osa elämäntapaa. Tässä ote vuoden 2011 kutsukirjeestä:

Haastateltavia nykytaiteen vastaanottotutkimukseen

Teen taiteen sosiologiaan liittyvää väitöskirjaa, jossa selvittellään taidemuseokäynnin sisältöjä.

Etsin tutkimukseeni koehenkilöitä. Etsin yhteensä kahtakymmentäneljää haastateltavaa, joista kahdeksan osallistuisi haastatteluun yksin ja kuusitoista [2 x 8] pareittain. Haastateltavien tulisi edustaa tasaisesti kumpaakin sukupuolta, iät teinistä senioriin, koulutus ja muut taustatekijät mahdollisimman vaihtelevia.

Parit voisivat olla esimerkiksi avio-, avo- tai seurustelevia pareja, lapsen ja vanhemman tai isovanhemman muodostamia pareja, tai ystäväysten tai työtoverusten muodostamia pareja. Toisin sanoen: mitä tahansa pareja.

Haastateltavien ei tarvitse olla nykytaiteen tuntijoita tai harrastaa museossa käymistä. Etsin siis tavallisia ihmisiä, jotka saattavat joskus poiketa museossa, mutta jotka eivät ole erityisesti museoharrastajia.

Vuonna 2007 tutkimukseen osallistui seitsemän ääneenajattelijaa. Vuonna 2011 yksin ääneen ajattelevia oli yhdeksän ja pareittain tutkimukseen osallistui kaksitoista henkilöä. Lisäksi toteutin neljän henkilön visuaalisen etnografian kokeilun. Jäin siis vuonna 2011 hieman alkuperäisestä tavoitteestani ääneenajatteluotoksen koon suhteen ( $n=21$ ), mutta visuaalisen etnografian kokeiluun osallistuneet mukaanlukien tutkimukseen osallistui tavoitteen täyttävä 25 informanttia. Ääneenajatteluaineisto oli myös kent-

tätyön loppuvaiheessa alkanut saturoitua, samankaltaiset asetelmat alkoivat toistua ja teosten kokemisessa oli jo havaittavissa ennakoitavia piirteitä.

Kaikkiaan tutkimukseen osallistui 32 henkilöä ja aineistoa hankittiin museossa yhteensä 26 eri kertaa. Naisia tutkimukseen osallistui 16, miehiä samoin 16. Nuorin osallistuja oli 7-vuotias, vanhin 70-vuotias. 19 informanttia oli alle 44-vuotiaita. Näistä kymmenen oli naisia. Informanteista 19 asui Helsingissä, 9 Espoossa tai Vantaalla, 4 muualla Uudellamaalla.

Informantit olivat keskimäärin korkeasti koulutettuja. Akateemisesti koulutettuja oli 12, ammattikorkeakoulusta 4. Ylioppilaita oli 5, ammattikoulusta ja opistotasoisesta oppilaitoksesta samoin 5, kuudella peruskoulutausta. Toimihenkilöitä oli 10, työntekijöitä 8. Opiskelijoita kaksi, johtotehtävissä kolme. Työvoiman ulkopuolella (eläkkeellä, työttömänä, vuorotteluvapaalla, koulussa) oli peräti yhdeksän informanttia.

Taidemuseoissa ylipäänsä arvioi vuoden aikana käyvänsä vähemmän kuin yhden kerran 8 informanttia, yhden kerran 7 informanttia. Kiasmassa ei ollut käynyt koskaan 7 henkilöä ja yhden kerran ennen tutkimusta 11 henkilöä. Näin voidaan arvioida, että lopulta vain noin puolet informanteista oli ei-kävijöitä tai harvoin käyviä. Kymmenen informanttia, noin kolmannes tutkimukseen osallistuneista, arvioi käyvänsä taidemuseossa vuosittain alle viisi kertaa. Yhdeksän arvioi käyneensä Kiasmassa alle viisi kertaa. Näitä informantteja voidaan pitää tyypillisinä museokävijöinä. Seitsemän henkilöä arvioi käyvänsä taidemuseossa yli viisi kertaa vuoden aikana. Samoin aineistossa oli viisi henkilöä, jotka ovat käyneet Kiasmassa noin kymmenen kertaa ja yksi, joka on ollut Kiasmassa ”lukuisia kertoja”. Näitä informantteja, noin neljännestä, voidaan pitää tottuneina museokävijöinä. Kiasma on ollut avoinna vuodesta 1998 eli viisitoista vuotta. Aineiston aktiivisimmat viisi henkilöä ovat vierailleet siis Kiasmassa viime vuosina arviolta noin kerran vuodessa. Kiasman kanta-asiakkaiksi he eivät siis kuitenkaan kvalifioitu. (Museokävijyyden luokitteluista esim. Taivassalo & Levä, 2012.)

Voidaan siis sanoa, että toive saada museoon pääasiassa ei-kävijöitä ja harvoin kävijöitä ei tutkimuksessa toteutunut. Kutsun sanamuoto oli tähän nähden liian pehmeä. Museoista ja taiteesta puhumisesta kiinnostuneita tutkimusasetelma houkutti jopa niin paljon, että kohtuullisen korkea harrastuneisuus paljastui vasta teemahaastattelu-vaiheessa tai jopa taustatietolomaketta täyttyessä. Ihmisten oli itse vaikea arvioida sitä, miten harrastuneita he todellisuudessa ovat suhteessa muihin. Lisäksi taide- ja museoharrastuneisuutta nosti aineistossa se, että kokemattomammat informantit ottivat pareittain toteutettavaan ääneenajatteluun mukaan kokeilemampia kumppaneita. Pohdin aikani näiden museoharrastajiksi luonneh-

dittavien henkilöiden poistamista aineistosta, mutta lopulta totesin olevani pikemminkin kiinnostavien näkemysten kuin ei-kävijyyden jäljillä.

Informantteja tavatessani ymmärrykseni myös ei-kävijyydestä ja museossa harvoin käymisestä muuttui. Tapasin hyvinkoulutettuja ja varakkaita ihmisiä, jotka ovat niin kiireisiä, että eivät mielenkiinnostaan huolimatta ehtineet harrastaa nykytaidetta tai museoissa käymistä. Tapasin iäkkäitä ihmisiä, jotka preferoivat ”vanhaa taidetta”, mutta olivat kovin innostuneita kokemaan uutta ja erilaista. Kokonaisuutena katsoen tapamieni ihmisten kulttuuriharrastuneisuus oli vaikuttavaa: musiikin tekemistä, kuuntelemista ja musiikkitapahtumissa käymistä, YouTube -videoiden tuottamista, ammattimaista valokuvausta, teatteriopintoja eläkeiässä, lapsuuden kuvataidekouluja, intohimoista lukemista ja art house-elokuvien katselua – vain nykytaiteen museossa käyminen oli tavallisimmin jäänyt vähemmälle. Kun nämä asiat tulivat haastatteluvaiheessa esille, olin ajoittain ällistynyt. Miksi taiteen salarakastajat olivat päättäneet hyökätä tutkimukseeni? Olivatko kaikki tuttavieni tuttavien tuttavatkin kulttuurioptimistisia? Rekrytoin eläkkeellä olevan koneasentajan, lähikaupan kassan, pyysin mukaan ihmisen, joka etsii roskiksesta syötävää vastalauseena kulutuskulttuurille. Mitä löysin? Kauneudentajua, halua ymmärtää, selkeästi ilmaistua kiinnostusta nykytaidetta kohtaan.

Lopullisessa katsannossani tämä kulttuuri- tai taidemyönteisyys ei muodosta tutkimuksen aihepiirin kannalta ongelmaa. Olin löytänyt osallistujia, jotka suhtautuivat erilaisiin kulttuurinmuotoihin ennakkoluolettomasti, mutta eivät tavallisimmin olleet käyneet Kiasmassa montaakaan kertaa. *Tutkimukseni ei siten luokitu ei-kävijyyden kuvaukseksi, mutta siinä painotetaan ulkopuolista näkökulmaa.*

### 3.2.1 Taustamuuttajat

Kuten edellä esitetystä ilmenee, tutkimukseen osallistui taustamuuttujiltaan hyvin erilaisia ihmisiä. Tämän demografisen monipuolisuuden toteutumista valvottiin jopa tarkemmin kuin harrastuneisuutta.

Museokävijyys ja ei-kävijyys ovat ilmiöitä, joilla on voimakas ja paljon tutkittu yhteys tietynlaisiin taustamuuttujiin. ”Taidemuseoiden ei-kävijät [--] ovat huomattavasti heikommin koulutettuja ja he ovat alemmassa sosio-ekonomisessa asemassa kuin kävijät. Taidemuseoiden maailma on erityisen vieras lähiöissä asuville ammattimiehille ja vähän koulutetuille nuorille” (Lindholm, 2011). ”Tutkimusotoksen perusteella tyypillinen museokävijä on nainen, joka asuu Etelä-Suomessa. Hän on ylempi toimihenkilö, jolla on korkeakoulututkinto. Hän on 46–65-vuotias ja käy museossa 1–5 kertaa vuoden aikana ollessaan loma- tai vapaa-ajan matkalla perheen tai ystävän kanssa” (Taivassalo & Levä, 2012, 4).

Lindholm toteaa Humanistisen ammattikorkeakoulun eikävijyystutkimusta esitellessään, että kulttuurialalla halutaan usein suhtautua yleisöön yksilöinä eikä ryhmänsä edustajana. ”Tämä on kaunis ja kannatettava ajatus, mutta vaikka sitä hoettaisiin kuin mantraa, ei se poista yleisön valikoituneisuuden ongelmaa. Tarvitaan myös konkreettisia keinoja uusien yleisöjen tavoittamiseksi” (Lindholm, 2011). Taidemusiikkiyleisöjä tutkinut Timo Salonen (1990) on puolestaan huomannut, että sosiologisia yleisötutkimuksia ”on leimannut tarve tutkimuksen keinoin löytää tie osallistumismahdollisuuksien lisäämiseen ja kulttuuriharrastusten demokratisoitumiseen” (mt. 8).

Tätä tutkimusta ei kuitenkaan motivoi halu löytää keinoja ”uusien yleisöjen tavoittamiseksi” tai ”kulttuuriharrastusten demokratisoimiseksi”. Kiinnostus ei kohdistu suoranaisesti siihen, miten nykytaiteen museon kynnystä saataisiin alennettua. Katse kohdistuu itse kojeeseen, museoon. Nykytaiteen museota ei tässä tutkimuksessa käsitetä olioksi, jonka liittäminen sellaisenaan jokaisen toimijan prosesseihin olisi lähtökohdaisesti toivottava asia. Ennen markkinointia on tiedettävä, mitä tuote pitää sisällään. On katsottava museo –nimisen kojeen toimintaa ennakkoluulottomasti, jotta voi kuvitella sen – toivottavasti mahtavan rikasta – huomista.

Nykytaiteen museo on monenlaisista elementeistä muodostuva, elävä kollektiivi, jonka osaksi suhteellinen ja aina ei-valmis kvasisubjekti onnistuneemmin tai epäonnistuneemmin solahtaa. Kun tutkimukseen etsittiin taustamuuttujiltaan mahdollisimman erilaisia, ei-sisäpiiriläisiä informantteja, pyrkimyksenä oli tuottaa mahdollisimman suuri kokemusvariaatio. Kvasisubjektien ja -objektien kohtaamisten lajittelulla tähdättiin sellaisen tiedon tuottamiseen, joka ei palaudu yksinomaan keskusteluun taidekokemuksen sosiaalisesta stratifikaatiosta. Haluna oli tuottaa sellaista laadullista tietoa kokemuksesta, joka palvelee museoinstituutiota tulevaisuudensuuntien kartoittamisessa. Mikä museokojeessa toimii ja palvelee? Miten se toimii ja palvelee? Miten se voisi toimia ja palvella paremmin – eikä vain muovautumalla paremmin kuluttavan yleisön tarpeisiin, vaan paljon syvällisemmällä tasolla ja pidemmällä tähtäimellä: lujittamalla kansalaisyhteiskuntaa. *Näin museoon, kojeeseen, kohdistuva katse on kenties pikemminkin toivorikkaan designutkijan, kuin kriittisen sosiologin.*

Tämän maalailevan tavoiteasetannan jälkeen on aineistosta todettava seuraavaa: vaikka olen suuntautunut kvasiobjektien ja -subjektien kohtaamisten muotopiirteiden analyysiin, en voi väittää, että nämä kohtaamiset olisivat yksittäisiä, toisistaan riippumattomia tapahtumia. Jokainen informantti jäsentää kokemuskimppuaan oman esiymmärryksensä ja elämäkokemuksensa pohjalta. (Gadamer, 2004, 33, 36.) Jokainen objekti on saatettu näyttelyn järjestyksessä suhteeseen toisten objektien kanssa,

mikä vaikuttaa niiden kokemiseen. Jokainen informantin lausuma ajatus muovaa seuraavaa ajatusta. Jokaiseen kohtaamiseen johtaa pidempi sosiaalisen oppimisen historia ja sitä kehystää hetkellisempi kontekstuaalinen tapahtuminen.

Arkijärkisesti voidaan siksi todeta, että vaikka aineistossa pyrittiin taustamuuttujien voimakkaaseen varioimiseen, tutkimuksen puitteissa tehdyt havainnot voisi varmasti palauttaa myös keskusteluun sosioekonomisten taustamuuttujien vaikutuksesta taiteen kokemiseen. Tutkimukseen osallistuneissa harvoin kävijöissä oli vähän koulutettuja ammattimiehiä, mutta myös keskitulaisia, hyvinkoulutettuja työ- ja perhe-elämää yhteensovittavia toimihenkilöitä. Tämäkin on olemassaolevan tutkimustiedon mukainen havainto: ”Pääkaupunkiseudun taidemuseoiden ei-kävijät eivät ole pienituloisia. Ei-kävijöitä oli yllättäen eniten keskituloisten (2500–3500 e/kk) joukossa riippumatta juurikaan siitä, mikä taidemuseo oli kyseessä. Alhaisimmassa ja korkeimmassa tuloluokassa ei-kävijöitä oli selvästi vähemmän kuin keskituloisessa ryhmässä” (Lindholm, 2011). Aineiston aktiivisimmat museossa kävijät taas olivat akateemisesti koulutettuja.

Voidaankin tiivistää, että *tutkimus ei tähtää kokemuksen selittämiseen luokka-asemalla tai sosioekonomisilla tekijöillä, vaikka sen taustalla on tietoisuus näiden tekijöiden vaikutuksesta.*

### 3.2.2 Vakioidut tekijät ja poikkeukset

Tutkimukseen osallistuneiden informanttien ikä, sukupuoli, koulutus ja ammatillinen tausta siis vaihtelivat, sen sijaan asuinpaikka ja etninen tausta pyrittiin vakioimaan. Asuinpaikan vakioimiseen johtivat lähinnä käytännön syyt. Etnisen taustan suhteen ratkaisun tekeminen ei ollut helppoa, sillä *ARS 11* -näyttelyn Afrikka -teeman huomioiden olisi ollut luontevaa kutsua tutkimukseen myös afrikkalaistaustaisia informantteja. Tuntui kuitenkin todennäköiseltä, että tämä valinta johtaisi analyysissä vertailemaan taustaltaan suomalaisten ja afrikkalaisten informanttien tapaa kokea. Tässäkin pyrittiin välttämään ihmisten ja teosten kohtaamisiin todennäköisesti voimakkaasti vaikuttavan taustamuuttujan sisällyttämistä tutkimusasetelmaan. Lisäksi tavoitteena oli käyttää myös vuoden 2007 aineistoa, joka koostui vain suomalaistaustaisten henkilöiden kanssa tuotetusta aineistosta.

Vuonna 2011 tutkimukseen osallistui kuitenkin myös yksi ulkomaalaistaustainen nuori nainen, australialainen, joka oli asunut Suomessa jo muutamia vuosia ja osasi myös puhua suomea. Tämä poikkeus jäi minua mietityttämään, myös siksi, että tämän informantin tuottama aineisto osoittautui teoreettisessa katsannossa hyvin kiintoisaksi. Lopulta päätin hyväksyä tämän aineistopalan tutkimusta rikastavana odottamatto-

mana lahjana. Museoharrastuneiden henkilöiden ja australialaistaustaisen naisen ohella tutkimukseen osallistui vielä yksi henkilö, jonka tuottaman aineiston sisällyttämistä tutkimukseen pohdin pitkään. Kyseessä on oma tuolloin 7-vuotias poikani, joka lähti matkaani kokeilemaan visuaalista etnografiaa estyneen informantin tilalla viimeisenä *ARS 11* -näyttelyn aukiolopäivänä.

Lapsen puhuttamiseen liittyy tällaisessa tutkimuksessa monenlaisia varauksia. *Tutkimuseettisen neuvottelukunnan lausunnossa* (2009) kehoitetaan tutkijoita hankkimaan huoltajalta lupa lapsen tutkimukseen osallistumiselle. Toinen merkittävä näkökulma pohjautuu UNICEF:in *Yleissopimukseen lapsen oikeuksista* (1989), jonka mukaan lapset tunnustetaan yhteiskunnallisiksi toimijoiksi, joiden näkemykset on huomioitava näitä itseään koskeissa asioissa. Vaikka lapseni oli halukas osallistumaan ja minulla on huoltajana itselleni myöntämä lupa tutkia, ongelma ei suinkaan mitätöidy. Vanhemman ja lapsen suhde on olennaisella tavalla valtasuhde eikä ole selvää, pitääkö tutkija-äiti aina huolta lapsen parhaasta ja kokeeko tutkija-äidin lapsi voivansa kieltäytyä. Mikä vakavampaa, lapsen anonymiteetti ei tässä tutkimuksessa toteudu, koska esiinnyn aineistossa hänen äitinään. (Aiheesta myös Lagström, Pösö, Rutanen & Vehkalahti, 2010.)

Lopulta päätin käyttää kiinnostavia aineistokatkelmia, sillä ne eivät mielestäni sisältäneet erityisen yksityisiä tietoja lapsestani. Lapsen puhe ei ole tutkimusta kannatteleva elementti, mutta sen niveltyminen kokonaisuuteen laajentaa ymmärrystä poliittisesta: poliittinen tai politiikka ei ole vain aikuisuuteen kuuluva asia. Nykytaidenäyttelyt ”koskettavat” myös nuorimpia katsojia tavoilla, joita emme täysin tunne. Joskus nämä kosketukset ovat hauskoja ja jännittäviä, toisinaan ne ovat epämiellyttäviä ja jäävät pohdituttamaan. Tästä perspektiivistä katsoen on hyvä että olin itse lapseni mukana museossa näyttelyssä, jonka sisällöt eivät olleet täysin kepeitä. Lapsen poukkoilevaa etenemistä museossa seurattaessa voi lisäksi aistia hienoisen jännitteen, joka jokaisella hyvin järjestetyllä kulttuuri-instituutiolla – vaikkapa kirjastolla, teatterilla tai koululla – on suhteessa pieniin ja nuoriin. Nämä eivät ole valmiita vaikenemaan. Nämä eivät ymmärrä sitä, ettei heidän näkemyksilleen ja teoilleen olisi aikaa tai paikkaa juuri nyt. Esittämisen kulttuuri on murroksessa.

### 3.2.3 Noviisin taidekokemus

Martha Kellog Smith on mittavan museoiden kävijätutkimusaineiston pohjalta rakentanut luokittelun, joka kuvaa tulkintatavan kehittymistä siirryttäessä tottumattomista asiantuntevampiin taiteen katsojiin, tasolta 1 tasolle 3. (Smith, 2006, 9–10.)

- Taso 1 Fokus objekteista tehdyissä konkreettisissa havainnoissa. Objektien ja niiden osien nimeäminen, kuvaileminen, listaaminen, laskeminen, mutta ei kovin järjestelmällisesti. Lähestymistapa on minäkeskeinen, henkilökohtaiset reaktiot ja assosiaatiot keskeisiä.
- Taso 2 Taideteosten luokittelu ja kontekstualisoiminen vertailemalla niitä muistissa tai lähettyvillä oleviin objekteihin. Objekteja vertaillaan tyylien, aikakausien sekä teoksen syntyäikaan liittyvien historiallisten kontekstien ja käyttöjen suhteen.
- Taso 3 Visuaalisen, henkilökohtaisen, vertailevan ja kontekstuaalisen tiedon arvioiminen, selittäminen ja yhdisteleminen itselle ymmärrettävän ja tyydyttävän tulkinnan luomiseksi

Anne-Marie Émond (2005, 4) on samoin kirjallisuuskatsauksen perusteella luonnehtinut sellaisia kokeneen museokävijän käyttäytymisen piirteitä, jotka eroavat selvästi ei-kävijöiden tai harvoin vierailevien käyttäytymisestä.

#### Kokeneet kävijät

- tietävät jo tullessaan miten löytää itseään kiinnostavat asiat museosta
- kokevat vierailunsa mahdollisuutena oppia ja tulla uusien kokemusten haastamaksi
- suhtautuvat empaattisesti museon arvoihin
- ymmärtävät taiteen kieltä ja museon koodeja
- eivät koe välttämättömäksi nähdä koko museota yhden vierailun aikana
- suunnistavat museossa hyvin eri tavalla kuin kokemattomat kävijät
- eivät välttämättä tarvitse mukaansa ketään ja uskovat museossa käymisen arvokkuuteen sen tuottaman nautinnon vuoksi
- muovaavat odotuksiaan museokäynnin suhteen menneiden kokemusten pohjalta
- voivat olla hyvin kriittisiä, kun näyttely ei vastaa heidän odotuksiaan.

Smithin luokitteluun voisi ottaa sellaisen kannan, että kyky ja halu rakentaa tulkintoja tuskin korreloi pelkän taiteen parissa hankitun osaamisen



kanssa vaan yleistyy diskursiivisen koulutuksen ja medialukutaidon kehittymisen myötä. Taiteen asiantuntijuusjärjestelmä ei ole ainoa konteksti, jonka puitteissa näitä taitoja on mielekästä arvioida tai arvottaa.

Émondin listausta, joka voidaan käsittää myös eräänlaisena ei-harrastuneiden puutelistana, voisi hieman haastaa. Käsillä olevassa tutkimuksessa kokemattomimmat informantit pyrkivät aktiivisesti pääsemään selville ”taiteen kielestä” ja ”museon koodeista”. Tämä saattoi näkyä teoksia esittelevien tekstien ahkerana lukemisena ja pohtimisena. Näin he ”kokivat vierailunsa mahdollisuutena oppia ja tulla uusien kokemusten haastamaksi” ja ”suhtautuivat myös hyvin empaattisesti museon arvoihin”. Havainto on yhtäpitävä Eeva-Liisa Taivassalon ja Kimmo Levän *Museokävijä 2011* -raportissa referoitujen suomalaisten ja hollantilaisten ei-kävijyystudkimusten tulosten kanssa. (Taivassalo & Levä, 2012, 7.) Eikävijät kyllä arvostavat museoita, mutta kaukaa.

Kuten edellä on kerrottu, *ARS 11*-näyttelyssä ääneenajatteluun osallistui myös muutamia harrastuneempia henkilöitä. Voidaan sanoa, että he todella olivat informanteista ”kriittisimpiä” ja heijastelivat menneitä kokemuksiaan tilanteeseen. Heillä oli taipumus omaksua taide- tai näyttelykriitikon tai jopa taiteilijan ja näyttelyrakentajan positio kokeamaansa arvioidessaan. Tämä huomio sopii yhteen sen Falkin ja Dierkingin (1992) esittämän näkemyksen kanssa, että kokeneet museokävijät havainnoivat näyttelyä suurempina kokonaisuuksina. Tässä he viittaavat kognitiotieteen ns. chunk-teoriaan. Sekä kokemattomien että kokeneiden lyhytkestoiseen muistiin mahtuu sama määrä havaintoja. Kun kokenut hahmottaa pienien yksityiskohtien sijaan suurempia kokonaisuuksia, hän tulee myös keskustelleeksi kokemastaan korkeammalla abstraktiotasolla. (Mt. 79, 160.)

Kenttätökokemukseni perusteella voisin todeta, että tottumat henkilöt vaikuttavat nöyremmiltä suhteessa siihen, mitä museolla on tarjota. Vailla suurta määrää vertailukohtia he ovat usein hyvin kiitollisia tavallisuudesta poikkeavasta kokemuksestaan. He ”suorittavat” näyttelyn tavallisesti hyvin huolellisesti, kun tottuneemmat kävijät suunnistavat museossa vauhdikkaammin edetessään kohti heitä todella koskettavia teoksia.

Tämän huomioonottaen päätökseni painottaa aineistossa ei-kävijöitä ja harvoin vierailevia vaikuttaa onnistuneelta valinnalta. Ei siksi, että näin kokemus näyttäytyy valoisampana, vaan siksi, että aiemmat kokemukset eivät päässeet voimakkaasti muovaamaan odotuksia ja sitä kautta kokemusta. Kokemattomat museokävijät eivät hallinneet ”intellektuaalista tai teoreettista taidekieltä”, mikä pakotti heitä reflektoimaan teoksia ja kokonaiskokemustaan pitkälti arkielämän, julkisen keskustelun ja populaarikulttuurin pelisäännöillä. Oman hallinnan esittelyn sijaan esille tuli kontekstin ihmettely. Kun tutkimuskohteena oli nykyaikakokemuksen poliitti-

suus museokontekstissa ja laajempaan tutkimusta kehystävänä keskusteluna museon yhteiskunnallisen vaikuttavuuden kehittämissuuntien pohdinta, koen, että painotus potentiaalisten kävijöiden suuntaan oli hyvä valinta.

### 3.3 Aineistonkeruumenetelmät

Tutkimukseen on kerätty aineistoa kolmella menetelmällä:

- 1] Ääneenajattelu  
- yksin  
- pareittain
- 2] Teemahaastattelut  
- yksin  
- pareittain
- 3] Visuaalinen etnografia  
- museossa  
- blogissa

Keskeinen aineistonkeruumenetelmä on ääneenajattelumenetelmä (Think Aloud -menetelmä), jota hyödynnettiin sekä yksittäisten (n=16) että pareittain (kuusi paria, n=12) museossa liikkuneiden henkilöiden kokemuksen avaamisessa ja dokumentoinnissa. Ääneenajattelumenetelmän vahvuus on se, että tutkija pääsee mukaan seuraamaan tutkittavan toimimista museossa sekä tallentamaan tämän näkemyksiä tuoreeltaan. Kun tutkittavat eivät tiedä tutkimuskohteesta juuri mitään, he eivät voi mukauttaa puheitaan tutkijan toiveiden mukaiseksi.

Ääneenajattelumenetelmään yhdistettiin lisäksi tunnista kahteen tunnin mittainen *teemahaastattelu*, joka eteni asteittain vapaasta keskustelusta hieman strukturoidummaksi tilanteeksi. Haastattelun tavoite oli selvittää lähemmin näyttelyjen ja teosten herättämiä ajatuksia, kokemuksen yhteiskunnallisia ja poliittisia ulottuvuuksia. Haastattelu toteutettiin välittömästi ääneenajattelun jälkeen yksin ja pareittain osallistuneille.

Ääneenajattelumenetelmän ja haastattelun ohella tutkimuksessa kokeiltiin *visuaalisesta etnografiasta* innoituksensa saanutta aineistonkeruutapaa (n=4). Siinä informanttia haastateltiin vapaamuotoisesti näyttelykierroksen aikana. Informanttia oli pyydetty osoittamaan museokontekstissa asioita, jotka kiinnittivät hänen huomiotaan. Näitä kohteita kuvattiin, samoin kuin tutkittavan yleistä fyysistä orientoitumista tilaan. Kuvat ankkuroivat puhuttua havaittuun ja myös toimivat keskustelun syventämisen välineinä. Museossa toteutettu visuaalisen etnografian kokeilu toimi tutkimuksessa välivaiheena, joka auttoi omien tutkimuskohteeseen

liittyvien alustavien ideoideni selvittelyssä. Pääsin keskustelemaan ajatus-  
sistani tutkimuksen tapahtumapaikalle itse valitsemieni sparraajien kanssa.  
Koen kokeilun tuottaneen aineistopalan, joka on puhtaan aineistonkeruun  
ja analyysin välimaastosta.

Ääneenajatteluun vuonna 2011 osallistuneet (n=21) saivat  
lisäksi kertoa mietteitään teoksista ja kokemuksestaan *ARS 11 -tutkimus-  
blogissa*, jonka rakensin varta vasten tutkimusta varten. Yhdeksän osallistu-  
jaa eli hiukan alle puolet ääneenajatteliijoista kävi kommentoimassa blogis-  
sa. Blogin rakensin selvittääkseni, kiinnostaako tutkittavia luoda tulkintoja  
yhdessä ja miten tulkinnat muuttuvat mahdollisen yhteistyön seurauksena.  
Blogin käyttäminen voidaan käsittää myös visuaalisen etnografian piiriin  
kuuluvaksi menetelmäksi, sillä siinä käytetään visuaalista virikeaineistoa  
ajattelun tai muistelun lähtökohtana. Alla oleva taulukko kuvaa eri aikoina  
ja eri näyttelyissä sovellettuja aineistonkeruutapoja.

|      |      |   |                          |
|------|------|---|--------------------------|
| 2007 | n=7  | a) ääneenajattelu<br>b) teemahaastattelu  | Maisema<br>Idästä tuulee |
| 2011 | n=9  | a) ääneenajattelu<br>b) teemahaastattelu<br>c) blogi omilla tunnuksilla                       | ARS 11                   |
|      | n=12 | a) ääneenajattelu pareittain<br>b) teemahaastattelu pareittain<br>c) blogi omilla tunnuksilla |                          |
|      | n=4  | visuaalinen etnografia =<br>haastatteleminen + kuvaaminen<br>museossa                         |                          |

### 3.3.1 Aineisto-otteiden käyttäminen

Analyysissä ja myös tässä metodologiaosiossa käytetään runsaasti suoria  
lainauksia informanteilta, tavoitteena havainnollistaa asioita ja tukea esi-  
tettyjä päätelmiä aineistoon nojautuen. Pääargumentit pyritään kuitenkin  
esittämään tekstissä niin, ettei lukijan välttämättä tarvitse lukea aineisto-ot-  
teita pysyäkseen selvillä siitä, mitä tutkimuksessa on meneillään. Analyysin  
läpinäkyvyyttä on pyritty parantamaan siten, että eri tavoin kerättyyn ai-  
neistoon viitataan eri tavoin. Jos aineisto-otteen perässä on

Pelkkä informantin nimimerkki,

kyseessä on ote ääneenajattelumenetelmällä  
näyttelykierroksella kootusta puheesta

Tunnus K, kyseessä on ote kahden informantin näyttelykierroksella  
tapahtuneesta *keskustelumuotoisesta ääneenajattelusta*

- Tunnus V, kyseessä on ote *visuaalisen etnografian* menetelmin toteutetusta haastattelusta näyttelytilassa
- Tunnus H, kyseessä on ote *teemahaastattelusta*, joka tehtiin välittömästi näyttelykierroksen jälkeen
- Tunnus B, kyseessä on informantin blogiin kirjoittama teksti

Lisäksi aineisto-otteen perään on merkitty numero 1, 2 tai 3. Nämä viittaavat tutkittuihin näyttelyihin kronologisessa järjestyksessä. Aineisto 1 on *Maisema Kiasman kokoelmissa*, aineisto 2 *Idästä tuulee* ja aineisto 3 *ARS 11* -näyttely. Aineisto-otteissa on kursivoituja kohtia. Kursivoinnilla pyritään kiinnittämään lukijan huomiota sellaisiin kohtiin, jotka ovat olleet analyysiä ohjaavia ja tulkinnan kannalta merkittäviä.

Visuaalisen etnografian menetelmin tuotettuja valokuvia on käytetty analyysiosion kuvituksena laajasti. Kuvat eivät siis tavallisimmin ole itse puhetilanteesta. Käytetyt kuvat ovat tällöin kuitenkin geneerisiä, ne antavat käsityksen puheena olevasta objektista. Kuvateksteihin on merkitty informantin nimimerkillä mistä visuaalisen etnografian keinoin toteutetusta neljästä haastattelusta kukin kuva on peräisin (esim V=Anders). Koska *Maisema-* ja *Idästä tuulee* -näyttelyjä ei tutkimustarpeisiin kuvattu, niiden teoksia esitellään Valtion taidemuseon kuva-arkistosta hankituin kuvin. Mukana on myös muutama Creative Commons -lisenssin alainen kuva.

### 3.3.2 Ääneenajattelu ja protokolla-analyysi

Ääneenajattelu (think aloud, think-aloud protocol analysis, TAP) on aineistonkeruumenetelmä, jossa informanttia pyydetään sanomaan ääneen ajatuksensa samalla kun tämä tekee jotain tehtävää. Tavoitteena on saada henkilö verbalisoimaan sisäistä puhettaan jatkuvana virtana. Puhe tallennetaan ja litteroidaan. Syntyneitä kirjallisia dokumentteja kutsutaan puhtasoppisessa ääneenajattelumenetelmässä *verbaalisiksi protokolliksi* ja niiden analysoimista *protokolla-analyysiksi*. (Van Someren, Barnard & Sandberg, 1994, xi.) Käsillä oleva tutkimus ei edusta puhtasoppista protokolla-analyysia syistä, jotka selviävät tämän luvun edetessä. Tärkeimmät syyt liittyvät taidekokemuksen ja museovierailun erityislaatuuteen verrattuna niihin kokemuksen ja toimimisen muotoihin, joihin protokolla-analyysi yleensä kohdistetaan.

Ääneenajattelumenetelmällä pyritään pääsemään kiinni jatkuvasti etenevään kokemukseen. Sen avulla uskotaan saatavan tietoa ihmisten kognitiivisista prosesseista ja mentaalisista malleista – tavoista, joilla nämä tekevät päätöksiä ja ratkovat ongelmia, hankkivat tietoa ja soveltavat sitä. Menetelmä asettuu historiallisista syistä jännitteeseen suhteeseen kahden psykologiassa ja ihmistieteissä ylipäänsä keskeisen

aineistonhankintatavan, *introspektion* ja *retrospektion* kanssa.

Sekä introspektio, jota voidaan luonnehtia omien mielen tämänhetkisten sisältöjen tarkasteluksi, että retrospektio, kokemusten selittäminen jälkeenpäin, olivat oppineen kiistelyn kohteena jo psykologian opialan muotoutuessa itsenäiseksi tieteenä 1800-luvun lopulla. Merkittäviä puheenvuoroja introspektion puolesta ja sitä vastaan esittivät mm. sosiologian isänä tunnettu Auguste Comte, John Stuart Mill, Franz Brentano, William James, Wilhelm Wundt, Edward Titchener ja John B. Watson. Introspektion käsitteli pois päiväjärjestyksestä lopullisen oloisesti behaviorismin isä John B. Watson. Psykologia tähtäsi luonnontieteen ihanteiden mukaiseen objektiivisuuteen, eikä itseään tarkastelevan mielen tarkastelu tuottanut luotettavaa aineistoa. (Danziger, 1980, 243–244, 251; Ericsson & Fox, 2011; Fox, Ericsson & Best, 2011; Overgaard, 2006, 629–631; ks. myös *Stanford Encyclopedia of Philosophy: Introspection*.)

Behaviorismin ja sitä seuranneen kognitiivisen funktionalismin vaikutus selittää, miksi ääneenajattelun kannattajat pyrkivät usein yhä rajamaan ulos sekä introspektion että retrospektion piirteitä menetelmästään ja dokumentoimaan tarkoin sitä, miten menetelmän käyttäminen muokkaa tutkittavan kokemusta. Monelta on jäänyt kuitenkin huomaamatta, että introspektion keskeinen vastustaja John B. Watson näki mahdollisuuksia ääneen ajattelemisessa, sisäisen puheen vokalisoinnissa jonkin *tehtävän* ratkaisemisen yhteydessä. Tällöin mieli ei pohtisi itseään vaan kohdistuisi ulos itsestään. (Esim. Ericsson & Fox, 2011; Fox ym. 2011, 316–317.)

Merkittävä edistysaskel verbaalisen raportoinnin arvon palauttamisessa tapahtui, kun K. Anders Ericsson ja Herbert A. Simon määrittelivät vuonna 1984 teoksessaan *Protocol Analysis. Verbal Reports as Data* kolme psyykkisen prosessoinnin tasoa, joilla esiintyviä ajatuksia ihmiset voivat sanallistaa. Esimerkiksi juuri kuullun numerosarjan toistaminen lyhytmuistista on ensimmäisen tason ilmiö. Sanallista muokkaamista ei tarvita. Ensimmäisen tason ajatusten vokalisoinnista Ericsson ja Simon käyttivät termiä *talk-aloud*. Toisella tasolla ovat ajatukset ja vaikutelmat, jotka on aktiivisesti puettava sanoiksi selventäen ja kuvaillen. Toisella tasolla tapahtuvien ajatusten puhuminen on *think-aloudia*. Kolmannella tasolla ovat pitkäkestoisesta muistista lyhytkestoiseen muistiin haetut tiedot, mutta myös omien ajatteluprosessien selittäminen ja tulkinta sekä tunteet ja haaveet. Ericsson ja Simon eivät suosita kolmannella tasolla tapahtuvaa ääneen ajattelemista osaksi protokolla-analyysiä. He toteavat, että ääneenajattelu on luotettava menetelmä tutkittavan mielen kognitiivisten prosessien kartoittamisessa silloin, kun tähdätään nimenomaan työmuistin sisältöjen purkamiseen jonkin tehtävän äärellä. (Ericsson & Simon, 1993 [1984], 16–18, 79–80, 223.)

Tässä linjauksessa ilmenee puhtaan protokolla-analyysin jännitteinen suhde muistelemiseen, retrospektioon. Esimerkiksi tehtävän ratkaisemisen vaiheiden mieleen palauttaminen tilanteen jälkeen on epävarmaa. Ratkaisuihin ei ehkä todellisuudessa päädytä siten kuin ratkaisija uskoo niihin päätyvänsä. Protokolla-analyysillä tähdätään luotettavan tiedon hankkimiseen nimenomaan prosesseista, joilla lopputuloksiin tullaan. Tarpeet ovat usein käytännöllisiä. Kognitiivisilla malleilla löydetään eroja asiantuntijan ja noviisin lähestymistavoissa. Optimaalisia ongelmanratkaisun malleja voidaan käyttää pedagogisiin tarpeisiin tai esimerkiksi sellaisten tietoteknisten asiantuntijajärjestelmien suunnittelussa, jotka pyrkivät imitoimaan parhaita tapoja diagnosoida tilanteita ja rakentaa niihin sopivia ratkaisuja. Merkittävä ääneenajattelun sovellusalue on myös käytettytutkimus. Jos halutaan ymmärtää oppimista, mallintaa ajattelua tai tukea käyttämistä, on päästävä kiinni tapahtumiseen. (Van Someren ym. 1994, 1–9, 21–22.) Suomessa ääneenajattelumenetelmää on Ericssonin ja Simonin määrittelemän tutkimusasetelman mukaisesti hyödyntänyt Pirita Seitamaa-Hakkarainen käsityötieteen design-tutkimuksessa. (Esim. Seitamaa-Hakkarainen & Hakkarainen, 2001.)

### 3.3.3 Ääneenajattelu nykytaiteen museossa

Tää on aivan käsittämättömän vaikeeta, ja tiekkö semmonen että, niinkö se, mikä tässä on vaikeeta, että kö, yleensä kö sää katot ja koet taidetta - se että, *eihän sun tarvi selittää sitä*. Vaan se että se, se tavallaan kaikki on niinkö, *sää koet sen, mutta et sää selitä sitä edes ittelle että miksi, joku asia, herättää sussa jotaki*.  
*Ja sen takia se on niinkö hirveen vaikee, pukea sanoiksi, niitä, niitä emootioita ja niitä tunteita siitä, mitä kaikki se viestittää sulle. Koska kuitenkin, se on niinkö hirveen voimakas se viesti, minkä sää koet.* [Tanja, 3.]

Käsillä oleva tutkimus ei edusta kognitiotiedettä tai kognitiivista psykologiaa vaan pikemminkin sosiologiaa, materiaalisen kulttuurin tutkimusta tai design-tutkimusta. Kiinnostus ei suuntaudu ensisijaisesti tutkittavan henkilön ajattelun rakenteisiin ja *kognitiivisten prosessien muotoihin* vaan tuon ajattelun pohjalta tuotetun *puheen sisältöihin*. Tutkimus nojautuu ajatukseen, että ääneenajattelijan puhe heijastaa ympäröivää yhteiskuntaa. Kohtaamisessa puhuttu on näytepala, jota on mahdollista tarkastella eri perspektiiveistä, esimerkiksi poliittisen ja politiikan viitekehyksessä.

Kognitiotieteilijöille kysymys, onko ääneenajattelututkimuksessa tuotettu puhe sellaisten kognitiivisten prosessien tuote, jotka tapahtuisivat samanlaisina ilman tutkimusta ja puhetta, on ymmärrettävästi keskeinen. Sosiologiassa sen sijaan on tyydytty operoimaan eriateisen

epäluotettavuuden kanssa. Tämä epäluotettavuus on alettu näkemään jopa rikkautena – yksilöt kaunistelevat ja dramatisoivat tapahtumia, muistavat väärin ja esiintyvät ristiriitaisesti. He muovaavat olemistaan kulloisenkin kontekstin mukaan ja kytkeytyvät erilaisiin diskursseihin onnistuakseen sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Tällainen inhimillinen joustavuus on paljastavaa, sillä se heijastelee paitsi minuutemme suhteellisuutta myös sosiaalisen vuorovaikutuksen sopivuussääntöjä. Näiden pohdintojen perusteella voidaan alustavasti todeta, että osa kognitiotieteilijöiden huolenaiheista on sellaisia, että niitä ei tarvitse tämän tutkimuksen puitteissa edes yrittää ratkaista. Ääneenajattelu voidaan käsittää yksinkertaisesti menettelytavaksi, jolla aineistoa päästään keräämään ihmisen ja taideobjektin kohtaamisen tilanteessa eikä ainoastaan kokemuksen jälkeisessä haastattelussa.

Kysymys siitä, muuttuuko kokemus ääneenajattelamisen myötä, on silti kiinnostava. Suomalaiseen museotutkimukseen ääneenajattelu on rantautunut Anne-Marie Émondin (2005) kehittämänä ns. *Friendly Stranger -lähestymistapana*, joka on tarkoitettu erityisesti nykytaiteen kokemisen tutkimiseen museoympäristössä. (Esim. Muurimäki, 2008.) Menetelmän hyödyntämistä taidemuseoiden yleisötutkimuksessa on edistänyt erityisesti Eija Liukkonen Valtion taidemuseosta, joka on tämänkin väitöshankkeen merkittävä alullepanija. Petra Korhonen jäsensi menetelmän hyödyntämistä raportissaan *Museokävijän prosessikuvaus* (2008).

Friendly Stranger -asetelmassa tutkija seuraa informanttia museovierailun ajan äänettömänä ja ystävällisenä kuuntelijana, joka ei mitenkään ohjaa tilanteen kehittymistä tai tutkittavan itseilmaisua. Koska tutkija ja informantti eivät tunne toisiaan, informantti voi esiintyä tilanteessa hyvin vapaasti ja avoimesti. Informantti valitsee hänelle sopivan ajankohdan ja määrittelee työskentelyn keston, etenemisjärjestyksen ja rytmin. Puhdasoppisessa protokolla-analyysiin tähtäävässä ääneenajattelussa informanttia aika ajoin muistutetaan puhumisesta: ”Keep talking”. Friendly Stranger -asetelmassa informantin mahdolliseen puhumattomuuteen ei puututa. Tämä liittyyne ajatukseen, että taidekokemuksen puheeksi muuntamista ei ole järkeä hoputtaa tai pakottaa. Émond myös ehdottaa, että informanttia pyydetään ”puhumaan siitä, mitä he näkevät, ajattelevat ja tuntevat suhteessa taideteoksiin, mutta myös koko näyttelyyn” (Émond, 2005, 2, käännös M.M.). Tämä osoittaa, että monimutkainenkin reflektointi käsitetään ilmiön ymmärtämisen kannalta kiinnostavaksi, samoin kokemuksen emotionaalinen puoli.

Näin Friendly Stranger -strategia poikkeaa mielestäni selkeästi protokolla-analyysistä. On intuitiivisesti selvää, että taidekokemuksen vokalisointia ei ole sopivaa tai järkevää hoputtaa. Mutta miksi? Koska taideobjektin kohtaamisessa kysymys ei ole itsestään selvästi ongelmanratkai-

sutilanteesta, kuten klassisessa protokolla-analyysissä tulee olla. Ratkaisua ei ole. Se, että tutkija on pyytänyt tutkittavaa tuottamaan puhetta taideobjekteista taidenäyttelyssä, saattaa saada informantin kuitenkin kokemaan objektit ongelmina: ”Mitähän tuostakin voisi sanoa?” Se, mikä soljuisi havaintojen ketjuna, vaatii nyt kommenttia, joka todistaa lausujansa älystä, sivistyksestä ja mielikuvituksesta.

Tuntuisi myös omituiselta pyytää tutkittavaa jättämään kertomatta teosten ja näyttelyn herättämistä tunteista ja erilaisista metatasoisista havaintoja, muistikuvia ja tietoa sekoittavista reflektioista. Miksi? Koska taiteen kokeminen on yksilöllistä. Taideteos on ratkaisuna ”itseään sovitettu” tavalla, jota matemaattisen tehtävän ratkaisu tai oikeaan lääketieteelliseen diagnoosiin päätyminen ei ole.

Nämä klassisen asetelman muokkaukset asettavat nähdäkseni Friendly Stranger -menetelmän sovintoon introspektion ja retrospektion elementtien kanssa ja samalla pääsemättömiin niistä. Neurotieteilijöistä erityisesti Antonio Damasio (2001 [1994]) on korostanut, että yritys eritellä ajattelun emotionaalisia ja rationaalisia aineksia on muutenkin tuomittu epäonnistumaan. Kun kohtaamme ihmisen tai tulemme tilanteeseen, aivoissamme aktivoituu lukemattomia synnynnäisiä ja menneiden kokemusten myötä hankittuja *taipumuksellisia representaatioita* (dispositional representations). Tunne on peruuttamattomasti kiertynyt näihin neuraaliisiin rakenteisiin. Impulssien vyörystä ei puheeseen voi heijastua paljoakaan ja niiden nopeus tekee väistämättä kaikesta raportoinnista juuri aivoissa tapahtuneen muistelua. (Damasio, 2001 [1994], 229, 135–139; Hansen, 2005, 515–516, 519; myös Määttänen, 2012, 86, 92–100.)

Émond kuitenkin korostaa kehittämänsä Friendly Stranger -menetelmän suhdetta ääneenajattelumenetelmän validointiin. Sen ovat Émondin mukaan toteuttaneet museotutkimuksen puolella Colette Dufresne-Tassé ja André Lefebvre teoksessaan *Psychologie du Visiteur de Musée. Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal* (1996). Émond esittelee näiden laatiman listan kognitiotieteen puolella ääneenajattelemisesta saatuja tuloksia, jotka hänen mukaansa ovat Dufresne-Tassén ja Lefebvren päteviksi toteamia myös museotutkimuksen puolella: “[--] that clearly attest the validity of thinking aloud approach in collecting visitors' discourse” (Émond 2005, 3).

- 1] Ääneenajattelu ei vaikuta aikaan, jossa henkilö suoriutuu tehtävästä. (Ericsson & Simon, 1993.)
- 2] Ääneenajattelu ei vaikuta aikaan, jossa henkilö suoriutuu päätöksenteosta. (Carroll & Payne, 1977.)
- 3] Ääneenajattelu ei vaikuta niiden tehtävien määrään, joista



- henkilö suoriutuu tietyssä ajassa. (Karpf, 1973.)
- 4] Muistikuva saadusta informaatiosta on sama, ajattelipa ääneen tai ei. (Johnson & Russo, 1978.)
  - 5] Analyytinen aktiivisuus ei ole suurempaa kuin tavallisesti. (Marks, 1951.)
  - 6] Ongelmanratkaisussa ajatusprosessi (Weisberg & Suls, 1973) ja ratkaisun rakenne (Bulbrook, 1932; Flaherty, 1974) ovat identtiset, ajattelipa ääneen tai ei.
  - 7] Mallit, joita voidaan rakentaa ääneenajattelijoiden kertoman perusteella, ennustavat niiden toimintaa, jotka eivät ajattele ääneen. (Clarkson, 1962; Ericsson & Simon, 1993.)
  - 8] Ihmiset, jotka osallistuivat kokeiluun, olivat yksimielisiä siitä, että ääneenajattelu ei muuttanut heidän toimintaansa tavallisuudesta poikkeavaksi. (Svenson, 1974.)

[Koko listaus Dufresne-Tassén & Lefebvren 1996 mukaan, lähteitä ei ole sisällytetty tämän tutkimuksen lähdeluetteloon.]

Teoksessaan Dufresne-Tassé ja Lefebvre kyllä kuvaavat huolellisesti oman lähestymistapansa, mutta tukea kognitiotieteen protokolla-analyysiin tähtäävän ääneenajattelumenetelmän puolelta haetaan nähdäkseni hieman harhaanjohtavasti. Mielestäni Ericssonin ja Simonin esittämiä hypoteeseja heidän kehittelemästään metodista ei voida käyttää muunlaisten tutkimusasetelmien validoinnissa. Ainakin kohdat 1. ja 5. vaikuttavat virheellisiltä tai ristiriitaisilta. Ericsson ja Simon nimittäin ennustavat metodin kuvauksessaan, että jo ensimmäisen tason ääneenajattelu, talk-aloud, pidentää tehtävästä suoriutumiseen käytettyä aikaa. Lisäksi kohdan 5. voisi riitauttaa toteamalla, että oman ajattelun selittämällä, kolmannella tasolla tapahtuvalla verbalisoimisella, on protokolla-analyttikkojen tutkimusten mukaan taipumus parantaa suoriutumista. (Ericsson & Simon, 1993, xii; Fox ym., 2011, 321.) Lista ei siis ole mitenkään kiistaton, eivätkä Dufresne-Tassé ja Lefebvre tai Émond todella pysty osoittamaan listalla olevien väitteiden pätevyyttä suhteessa edustamaansa yleisötutkimuksen menetelmään.

Koska käsillä oleva tutkimus ei edusta kognitiivista psykologiaa, myöskään sen metodologista tarkastelua ei uloteta ylläolevien väitteiden alkuperän tarkistamiseen tai niiden paikkaansapitävyyden arvioimiseen. *Vaikka olen kerännyt aineistoni Émondin ehdottamalla tavalla (ns. Friendly Stranger -menetelmä), en koe sen edustavan klassista protokolla-analyysiä.* Menetelmällä ei siten omassa katsannossani ole välttämätöntä suhdetta edellä esitettyyn listaan, olipa se luotettava tai ei. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ole välttämätöntä lähteä ajatuksesta, että taiteen äärellä ääneenajatteltu kokemus olisi identtinen ei-ääneenajattelun kokemuksen kanssa,

saati että se tulisi jotenkin sellaiseksi todistaa.

Mainittakoon kuitenkin, että kysymys ääneenajattelumalla tuotetun puheen ja ajattelun rakenteiden välisestä suhteesta on ollut kognitiotieteenkin puolella kaiken aikaa avoin eikä asiasta vallitse vielä kukaan yksimielisyyttä. Tästä huolimatta lähestymistapa kukoistaa. Meta-analyysissään Fox ym. (2011) löysivät yli 1500 artikkelia, joissa viitataan ääneenajattelumenetelmään tai muihin *jatkuvaa, tilanteessa tapahtuvaa verbalisointia* (concurrent verbalization) hyödyntävään tutkimusmenetelmään. Näistä 93:ssa oli tehty vertailevaa tutkimusta ääneenajattelijoiden ja hiljaisten osallistujien suoritusnopeuksien ja -tarkkuuden välillä. Määrä väheni edelleen 64:än, sillä suuressa osassa tutkimuksia koehenkilöille osoitetusta tehtävästä suoriutumista ei ollut mahdollista mitata objektiivisesti. Mukaan hyväksyttyjen tutkimusten tuloksia analysoimalla Fox ym. päätyivät väittämään, että tiukasti Ericssonin ja Simonin määrittelemällä tavalla toteutettu ääneenajattelututkimus antaa luotettavaa tietoa henkilön kognitiivisista prosesseista tehtävänratkaisun aikana, vaikkakin puhuminen hiukan hidastaa prosessia. Sen sijaan ratkaisun selittäminen parantaa suorituksen laatua. Tälläkin tutkimustuloksella on kriittikönsä. (Fox ym. 2011, Schooler, 2011.)

Kokoavana kommenttina voisi todeta, että monissa tutkimuksissa ilmeisesti pyritään hyötymään tiukasti Ericssonin ja Simonin kuvaamalla tavalla toteutettujen tutkimusten uskottavista validointipyrkimyksistä, vaikka menetelmää samalla sovelletaan pehmeästi ja sellaisilla elämäntilanteilla, joille se ei tiukassa muodossaan edes sopisi. Juuri tästä syystä Fox ym. haluavat erottaa ääneenajattelamisen selkeästi introspektiosta. Esitetyn kritiikin huomioiden voidaankin todeta, että käsillä oleva tutkimus edustaa *jatkuvaa, tilanteessa tapahtuvaa verbalisoinnista hyödyntävää introspektiotutkimusta*. Ilmaisun lyhyiden ja lähestymistapojen läheisen sukulaisuuden vuoksi puhun kuitenkin jatkossakin ääneenajattelamisesta.

#### 3.3.4 Ääneenajattelu pareittain

Tästä tulee mieleen vaan et tota.. mä oon nähtävästikin semmonen ihminen joka tykkäsin käydä *en yksinäni mielellään vaan jonkun toisen kanssa*, jonka kanssa mä voisin keskustella näistä ja sitte niinku jakaa mielipiteitä ja se tulis sitte sitä kautta selvemmäksi se.. viesti... [Heta, 1.]

Vuonna 2007 keräsin museosta seitsemän henkilön ääneenajatteluaineistot. Vaikka aineistot olivat rikkaita ja kiintoisia, minua askarrutti puheen *reaktiivisuus* eli juuri edellä kuvattu ongelma siitä, miten tutkimusasetelma vaikuttaa ääneenajattelijaan. Tilanne on tavallisuudesta poikkeava. Mukana

on empaattinen, mykkä uusi tuttavuus, tavoitteena puhua omista koke-  
muksista muiden museovieraiden keskellä. Olen lisäksi kaikissa museotut-  
kimuksissani ollut kiinnostunut erityisesti sellaisten ihmisten puhuttami-  
sesta, joilla ei ole suurta nykyaideosaamista tai jotka eivät ole kokeneita  
museovierailijoita. Kun konteksti ei ole tuttu ja työskentelytapa ainakin  
aluksi vieras, käsillä on tutkittavan perspektiivistä eräänlainen tuplahaaste.

Haasteeseen vaikutti tarttuvan ihmisiä, jotka ovat reippaita ja  
halukkaita pistämään itsensä likoon. Reaktiivisuuden lisäksi aloin miettiä  
tätä reippausvinoumaa. Tiesin, että ihmiset vierailevat museoissa usein  
ystäviensä tai kumppaniensa kanssa. Halusin laskea vähemmän rohkeiden  
kynnystä osallistua tarjoamalla mahdollisuuden tulla läheisen tai tutun  
ihmisen kanssa. Reaktiivisuutta en saisi kontrolloitua, mutta tällä keinoin  
saisin tutkimukseen myös niitä, jotka muutoin arastelisivat kokeiluun  
suostumista. Valtion taidemuseon Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet  
-yksikössä oli lisäksi saatu rohkaisevia kokemuksia ääneenajattelemisesta  
pienissä seurueissa. (Korhonen, 2008.)

Vuonna 2011 tutkimukseeni osallistui yhdeksän ääneenajatte-  
lijan ohella kuusi paria. Myös pareittain tutkimukseen osallistuville (n=12)  
menetelmää kuvattiin nimenomaan ääneenajatteluna, ei vain luonnollisen  
keskustelun tallentamisena. Vaikka en aktiivisesti markkinoinut ajatusta,  
moni taisi innostua mahdollisuudesta saada tällaisen ”avoimeksi viritetyn”  
keskustelun kautta erilainen perspektiivi omaan kumppaniin, ystävään,  
tyttäreensä tai veljeen. Ääneenajattelua korostettiin, koska tavoitteena ei ollut  
tutkia osallistuvan parin keskenäisen roolijaon tai vallankäytön erityispiir-  
teitä sellaisena kuin ne toteutuisivat luonnollisessa keskustelussa. Siksi  
myöskään analyysissä ei kiinnitetty erityistä huomiota esimerkiksi sellaisiin  
keskusteluanalyysille olennaisiin asioihin kuin *vuorottelujäsennys*, *sekvenssi-  
jäsennys* ja *korjausjäsennys* - eli siihen, miten puheenvuoroja jaetaan, miten  
yhteisymmärrystä muodostetaan jatkuvassa prosessissa ja miten puhumi-  
seen, kuulemiseen ja ymmärtämiseen liittyviä ongelmia korjataan keskuste-  
lussa. (Hakulinen, 1997, 15–17.)

Keskustelun rakenteiden sijaan kiinnostus kohdistui lausutun  
sisältöön, puheeksi muovattujen mielikuvien aineksiin, informantin haluun  
ja kykyyn kommunikoida teosten kanssa ja kautta. Fokus on samankaltai-  
nen kuin yksin ääneenajattelijoiden kanssa: ei niinkään ajattelun raken-  
teet, vaan puheen sisällöt. Kaksin ääneenajattellessa näitä puheen sisältöjä  
tuotetaan kuitenkin tilanteessa, jossa on huolehdittava oman esiintymisen  
koherenssista paitsi vieraan tutkijan myös omassa elämässä merkittävän  
ihmisen silmissä.

Mielestäni alkuperäinen tavoite helpottaa hieman arempien  
ihmisten ääneenajattelua viemällä tutkimusasetelmaa luonnollisempaan

suuntaan oli pääosin onnistunut ratkaisu. Tallennetuissa keskusteluissa on hienoja esimerkkejä yhdessä rakennetuista merkityksistä, mutta myös näkemysten yhteen törmäyksistä. Keskustelut ovat ymmärrettävästi vit-sikkäämpiä ja vauhdikkaampia kuin yksin ääneenajattelevien tuottama monologi. Mukana oleva kumppani myös pitää puhetta yllä tuomalla tilanteeseen kommentteja ja kysymyksiä, kun yksinajattelijat saattavat unohtua joskus pidemmiksi ajoiksi hiljaisuuteen. Haittapuoli on, että kaksin ääneenajattelijoista reippaammat osapuolet tavallisesti hallitsevat keskustelua ja etenemisen rytmiä. Näin monikin hiljaisemman osapuolen huomio saattaa jäädä lausumatta, eikä Friendly Stranger voi tähän puuttua.

Toinen vaikeus liittyy kumppanusten tuttuuteen.

Pariskunnilla, sisaruksilla, vanhemmilla ja lapsilla on tietoa toistensa yksityisistä alueista. Pareittain puhuessaan he luovat merkitystä suhteensa kontekstissa. (Esim. Silverman, 1990, vii, 251–253.) He saattavat alitajuisestikin ohjata keskustelua pois alueilta, jotka kokevat kiusallisiksi tai tylsiksi ja esittää keskinäisen suhteensa tutkijalle sellaisena kuin kokevat sopivaksi. Kysymys ei ole mistään tahallisuudesta erehdyttämisestä, on vain niin paljon yhteistä, että se on muuttunut näkymättömäksi, olemiseksi. Tästä yhteisestä kumpuavia asioita ei kenties edes huomata lausua. Näitä puutteita koitin paikata ääneenajattelutilanteen jälkeisissä haastatteluissa, vaikka niihinkin parit osallistuivat yhdessä.

### 3.3.5 Ääneenajattelun moniaineisuus

Ääneenajattelemisen Friendly Stranger -variaation vahvuus on, että tutkija ei pääse määrittelemään puheen teemoja. Puhuttavana on näyttely, mutta sen rikkaudesta informantti poimii itse esille haluamansa asiat ja valitsee tavan, jolla niistä puhuu. Tähän tutkimukseen osallistuneet eivät tienneet tutkijan kiinnostuksen kohteesta mitään, eikä tutkimuskysymys tässä vaiheessa ollut kovin tiukassa formaatissa edes tutkijan omassa mielessä. Tätä en pitänyt ongelmana. Ihanteena oli sensitiivisyys tilanteille, tavoitteena antaa tilaa luonnollisesti esiin nouseville ilmiöille ja tarvittaessa muokata tutkimuksen painopisteitä huomattavastikin sen mukaan, mitä informantit haluavat omassa kokemuksessaan painottaa. Ääneenajattelun tehtävänasetanta oli laaja ja vapaa: ”Puhu ajatuksiasi siitä mitä havaitset, koet, ajattelet, tunnet. Kaikki kiinnostaa.” Analyysin ensimmäinen taso käynnistyi näyttelyssä ihmisiä seuratessa ja tarkaavaisesti kuunnellessa.

Huomasin pian kenttätöön edetessä, että osallistujat asennoituivat tehtävään hieman eri tavoin ja tuottivat puhetta ikään kuin erilaisilta ajattelun tasoilta. Ilmiö on tutkimuksesta tuttu; esimerkiksi Maaria Linko (1994) on eritellyt taidenäyttelyvieraiden vastaanoton puhetapoja käsitteillä *viileä*, *emotionaalinen*, *pragmaattinen* ja *tulkinnallinen*. Lingon tutki-

muksiin nähden omassa lähestymistavassani tarkasteluun nousee henkilön yleisen asennoitumisen ohella erityisesti taideobjektin toiminta tilanteessa. Teosten luonne tuntui vaikuttavan siihen, miten niihin orientoituttiin, miten niitä tutkittiin ja miten niistä puhuttiin. Esittelen seuraavaksi hieman erilaisia orientoitumistapoja. Esimerkkien avulla havainnollistuu toisaalta aineiston rikkaus ja toisaalta syy siihen, miksi halusin tuottaa hieman vertailukelpoisempaa aineistoa teemahaastattelujen avulla.

Jotkut informantit puhuivat mieluiten *suoraan havaintoonsa* liittyvistä asioista. Teokset, joista ei helposti löytynyt mitään esittäviä elementtejä, myös tuntuivat nostavan tällaisen toimintatavan pintaan:

Jaahas. Tällä meil on sit... kaks eriväristä, vai onks ne erivärisii vai onks niissä valot vaan erilailla?

Ei kyl se on tää vaaleempi tää vasemmanpuoleinen selvästi. Tai keltasempi, toi toinen on enemmän tomonen vihertävä si... vihertävä, tummemman keltanen. Sit siel on toi pieni läikkä, mitäs täällä on?

[Roope, 1, Marko Vuokolan teoksista On the Spot I, 1999-2000.]

Jotkut teokset tuntuivat houkuttavan *koskemaan* tai *toimimaan*, jokin teoksen fyysisyydessä herätti halun tietää sen tekstuurista, painosta tai tavasta, jolla se liikkuisi. Jotkut informantit myös raportoivat tällaisista haluistaan enemmän kuin muut.

Tossakin *tekis mieli vähän kopauttaa* et onks ne kovia kun ei kukaan nää niin mä tästä: [kops!] Joo, ihan kova koppana.

[Tarmo, 3, Nandipha Mntambon teoksesta Emabutfo, 2009.]

Okei! Nyt tulee semmonen, ainaki lyhytaikainen mieliteko kaataa tää juttu.

Tai oikeestaan ei nyt välttämättä sen takii että, haluu et se kaatus, mut tulee semmonen ajatus et saiskohan sen kaadettuu?

Se on tos jollain läpinäkyvillä siimoilla kiinni, tai saisko sitä pyörimään jonnekki päin?

[Harri, 1, Emilio Vedovan teoksesta Ei sattumalta, I [op.1 E op.2], 1987-1988.]

Usein informantit kertoivat taideobjektien herättämistä *muistoista, tunteista, mielikuvista tai ideoista*. Niputan tässä nämä orientoitumistavat yhdeksi kategoriaksi. Taideobjektit herättävät mitä moninaisimpia *muistoja menneistä kokemuksista*, tutuista ihmisistä, erikoisista havainnoista:

Oi siel on Suomen karttaki miten herttasta!

*Kerran mä muistan ku televisiosta tuli joku uutislähetys, mä en enää*

muista yhtään mikä se aihe oli, mut sit siin oli semmonen hyvin mustaihoinen mies jostain keskeltä Afrikkaa ja sil oli Naisten Kymppi teepaita päällä. [Henri, 3, Georges Adéagbon teoksesta Mannerheimin ja Napoleonin kohtaaminen, 2011.]

Erilaiset *tunnereaktiot* vaihtelivat ihastumisesta nolostumiseen, iloon, melankoliaan, ahdistukseen tai pelon tunteisiin, jotka saatiin kuvata myös hyvin fyysisiksi:

Ja se on mulle ihan sama mitä se laulaa, se vois olla vaikka saamelaisten tuutulaulu tai afrikkalaisten, mutta tässä on jotain tosi vinkshtanutta. Toi hymy ja katse *tekee tosi kylmät väreet*. [Sofia, V3, Andrew Puttnerin teoksesta Secretly I Will Love You More, 2007.]

Toiset informantit lähtivät toisia hanakammin rakentelemaan erilaisia *skenaarioita* teoksen esittämästä tilanteesta taaksepäin ja eteenpäin. Heräsi mielikuvia siitä, mitä teoksen maailmassa on tapahtunut, tapahtumassa tai tapahtuu välittömästi teoksen tallentaman tilanteen jälkeen. Tällä orientoitumistavalla koen olevan yhteyttä Scott Lashin (2002, 89–90, 160–165) kuvaamaan *performatiivisuuteen*, teoksen äärellä pelailemiseen:

Täs on tämmönen vihreä iso valokuva ja se on.. hauskan näkönen. Hmm. Mikäköhän toi juttu on? Onks tää nytte tota.. Joku tämmönen kun... otsonikerros menee ni mitäs sitte tapahtuu. Noinhan sitä vois tapahtuu. Pystysköhän ne rakentaa tommosen? Maapallon ympärille. *Täst tulee tää Tripodien aika -sarja mieleen*. Semmosii isoja metallijalkasia häkkyröitä jotka liikku ja oli kovin ilkeitä. [Harri, 1, Ilkka Halson teoksesta Kitkajoki, 2005.]

Teoksen maailman tapahtumat ja elementit saattoivat inspiroida ajattelemaan myös omaa arkea uudesta perspektiivistä. Nykyaiteen museosta poimitaan esteettisiä *ideoita*, jotka voisivat olla sovellettavissa omaan elinympäristöön. Myös teosten tekniseen toteutukseen, kuten ripustuksiin ja valokuvien vedostustapoihin kiinnitetään paljon huomiota. Tällä vaikuttaisi olevan linkki yleiseen arjen estetisoitumiskehitykseen. (Vrt. Naukkarinen, 2011.)

En mä tiedä.. Ihan sekavaa. Täs tulee ihan semmonen filis et mäkin voisin alkaa tehdä meidän pihalla tommosii. Tommonen vasta kynnetty pelto on kyl kaunis... siin on jotain niin semmost suomalaista, semmonen jämpäi meininki, ku ne on silleen suorassa noi vaot tossa pellossa. [Heta, 1, Teuri Haاران teoksesta Muisti, multa, ruumis 2001-06-28, 2001.]

Oman kategoriansa muodostavat sellaiset orientaatiot, joissa pyritään selkeästi *ehjän tulkinnan* rakentamiseen. Tulkinnan rakentaminen saattoi olla hyvin omaehtoista. Tällöin esimerkiksi näyttelytekstejä välteltiin, jotta *omalle käsitykselle* teoksesta jäisi mahdollisimman paljon tilaa:

Siellä lampaan tai jonkin muun eläimen, luultavasti lampaan ku ne on niin villavia niin tota... nahat roikkuu.  
Tarkemmin katsoen, täältäpäin katsoen, ne on naisten vartaloita.  
On raakaa et naisella ei oo päätä, jalkoja eikä käsiä. Mut niin nainen nähdään usein.  
Joo on ne kaikki naisia.  
Tai niillä on tommoset voimattomat kädet, semmoset millä ei voi tehdä mitään. Naisissa ei ole voimaa san-kertoo tää teos.  
[Anja, 3, Nandipha Mntambon teoksesta Emabutfo, 2009.]

Joskus teosten *tarkoitetusta sisällöstä*, taiteilijan ja näyttelynrakentajan aivoituksista perille pääseminen saattoi nousta toiminnan ja puheen keskeiseksi kohteeksi. Tällöin teokset näyttäytyvät nimenomaan ratkaistavina arvoituksina, joiden selvittämiseksi etsittiin aktiivisesti tietoa:

Ilkka: Mitä siin sanotaan siitä?  
Iina: "Kudottu tekstiili".  
Ilkka: Hä?  
Iina: Onks se vai kangasta, "kudottu tekstiili"?  
Ilkka: Njoo.  
Iina: Fra-gi-o-mikä? "Fragilo-lostigin ahdinko". Fra-gi-lo-logistin...  
Ilkka: [naurahtaa] No kyl se nyt jonkin verran ahdinkoo kuvastaa.  
Iina: Mikä on fragilologi?  
Ilkka: Ei mitään hajuu, mä katson. [googlaa puhelimella]  
Iina: [naurahtaa]  
Ilkka: Fragilo- logi. Fragil-mm-niinku siis... ööh, joko, jotain [naurahtaa] fragmentoitunutta tai sitten tota noin ni.. eeh, haurasta tai jotain.  
Iina: Mitä... eiku, toi nyt liittyy tohon. Eiku mitä? "Taiteilija esiintyy valokuvissa siluettimaisena hahmona rakentamassa pienoismaisemaa".  
Ilkka: Joo. Se liittyy tohon, mut mikä toi on sitte?  
Iina: En tiedä.  
Mut toi on niinku tekstiiliä.  
Onks se sit tossa?  
Mut eiks toi liittynyt, ei ku toi liittyy nyt tohon.  
Emmä tajua!  
Ilkka: Se voi olla ihan keksittykki sana.  
Iina: Ne on tahallaan heittänyt näitä... [nauraa]  
Ilkka: Ei se oo mitään!

[Sisarukset Iina ja Ilkka, K3, Otobong Nkangan teoksesta Fragilologistin ahdinko, 2001.]

Erotan omaksi kategoriakseen orientoitumisen, jossa pohditaan syvällisemmin taiteilijana olemista ja menestymistä, *taidemaailmoja*:

Onko se sitte se että... milloin, taiteilija, on, vapaa, tekemään? Onko koskaan? Mis-mistä niinkö tavallaan taiteilija on riippuvainen? Onko se siitä että se elää taiteella, ja sen täytyy myydä, vai onko se vaan se, että oikeesti pystyy julistamaan sitä omaa näkemystään, ja sei, siihen ei vaikuta... Tietenkin siihen vaikuttaa, siis se, missä me eletään, mutta se että, niinkö onko loppujen lopuksi taiteilijan vapaus, taiteilija ja vapaus, onko ne synonyymejä keskenään?

Niin että, vai onko se se että sulta odotetaan jotaki ja jos et sää täytäkään niitä odotuksia niin... että loppujenlopuksi kuitenkin on ulkopuoliset paineet ja ulkopuoliset odotukset, että semmonen totaalinen vapaus, niin se on niinkö mun mielestä niin jotenki kiinnostavaa, että onko mää vapaampi, ku mun ei tarvii, ilmasta itseäni millään... tavalla? Tai onko mää sitten rajoittuneempi, ku mä en pysty ilmasemaan itteeni... millään, näistä, tavoista? [Tanja, 3.]

Oli myös informantteja, joilla oli tapana lähestyä teoksia *taide- tai näyttely-kriitikon* tavoin. He samastuivat voimakkaasti näyttelyn rakentamisen haasteisiin, tarkastelivat kriittisesti tehtyjä teosvalintoja ja tutkivat tarkoin teosten esittelytekstejä. Tämä orientaatio voidaan yhdistää Lashin kuvaukseen *arvostelemisesta* (judgement), joka estää pelille antautumisen:

Mut et, tällanen niinku tilan nostaminen, niin tää, tää on kyl kivaa. Vähän täs on ongelmana sitte tää ite talo. Tää on niin staili... siis niinku liian monimutkanen tää. Mitenköhän se on ajatellu tän et se taide... Siis ku tällasen tekeminen tällaseen tilaan niinku jos on, tavallaan se luo, et se tavallaan tuplaa... Et tää itse seinäkin on jo ihan... mieletön.

Jo oo. Mä meinaan, tää on niinku kakku kakun päällä.

[Astrid, 1, Richard Longin teoksista *Kuivuuden ympyrä*, 1989, ja Robert Morrisin teoksesta *Nurkkateos*, 1964–1988.]

Jotkut informantit pitäytyivät selkeämmin tietyissä toimintatavoissa, toiset varioivat orientaatiotaan tilannekohtaisemmin. Minulle nämä orientaatiotavat eivät sinänsä olleet mikään löytö. Ajattelen ja ajattelin jo aineistonkeruuvaiheessa olevani jonkin orientaatiota syvemmän asian jäljillä. Tutkimuskohde eli *taidekokemuksen yhteiskunnallinen aines tai taidekokemuksen poliittinen* tuntui sijoittuvan näitä orientoitumisen kategorioita läpileikkaavaksi tutkimuslinjaksi. Poliittinen voisi tulla esiin siis esimerkiksi havainnossa, halussa koskettaa tai toimia, muistossa, tunnereaktiossa, mielikuvassa, ideassa, tulkinnassa, tiedon tarpeessa, kriittisissä arvioissa, mutta myös näkemyksissä, jotka kohdistuvat taidemaailmojen ja sen instituutioiden toimintatapoihin.



### 3.3.6 Teemahaastattelut

Ääneenajattelumenetelmän tuottama ajatusten monimuotoisuus oli odotettavissa oleva asia. Jonkinlaisen vertailtavuuden turvaamiseksi tutkimusasetelmaan tuntui järkevältä sisällyttää myös *teemahaastattelu* (Hirsjärvi & Hurme, 2001, 47–48, 66). Haastattelut rakentuivat kolmesta temaattisesta moduulista, joista kaksi ensimmäistä oli vuonna 2007 ja 2011 tehdyille haastatteluille yhteisiä.

Haastattelujen ytimessä oli ääneenajattelun kuluessa rakentunut museokokemus. Ensin kävimme informantin kanssa läpi hänelle *merkityksellisiä sekvenssejä* näyttelykierroksesta ja myös sellaisia kohtia, joita itse halusin ymmärtää paremmin. Sitten hankin hieman *taustatietoa* informantin taiteeseen ja erityisesti nykyaikaiseen liittyvistä näkemyksistä, harrastuneisuudesta, museokokemuksista. Tavoitteena oli saada haastatteltava reflektoimaan kokemustaan vielä uudelleen, suhteessa hänelle tuttuun tai omimpaan tapaan kokea. Lopulta johdattelin keskustelua lähemmäksi tutkimuskysymykseen liittyviä *teemoja*. Haastattelujen suunniteltu sisältö kehittyi vuodesta 2007 vuoteen 2011 lähinnä viimeisen, poliittista merkityksenantoa kartoittavan moduulin osalta. (Teemahaastattelujen kysymysrunko: Liite 1.)

Keskeinen idea oli, että ääneenajatteluun kuuluva vapaa assosiointi jatkuisi haastattelussa vapaalla muistelemisella ja haastattelu tiukkenisi temaattisesti loppua kohden. Pidin tärkeänä tutkimuksen reliabiliteetin kannalta, että tutkimusintressini ei tihkuisi alun pohdintoihin. Uskoin esimerkiksi että nimilaput ”poliittinen” ja ”politiikka” saattaisivat tuoda monien informanttien mieleen ikäviä tai jopa negatiivisia mielikuvia, vaikka nämä todellisuudessa olisivatkin hyvinkin kiinnostuneita yhteiskunnallisista kysymyksistä. En halunnut ärtymyksen tai epäluulon pilaavan haastattelujen tunnelmaa, enkä toivonut tutkittavien alkavan puhua vieraiksi kokemistaan aiheista vain tutkijaa miellyttääkseen.

Haastattelut toteutettiin välittömästi ääneenajatteluvaiheen jälkeen Kiasman kahvilassa, kahvikupin äärellä. Haastattelut nauhoitettiin. Pyrin ylläpitämään haastattelutilanteissa vapaan keskustelun ilmapiiriä. Seurasin summittaisesti etukäteen tekemääni suunnitelmaa, mutta en huolehtinut siitä, että jokainen informantti vastaa kaikkiin kysymyksiin samassa laajuudessa. Varioin kysymisen tapaa paljonkin sen mukaan, miten informantti asioista ja itsestään kertoi. Pyrin johdattelemaan keskustelua niin, että haastatteltava olisi myös itse innostunut keskusteltavana olevasta aiheesta. Monet listalla olevista asioista tulivat puheeksi jotenkin itsestään selvästi, informanttien omasta aloitteesta. Ennakko-odotuksistani poiketen *ARS 11* -näyttelykokemukseen liittyvissä haastatteluissa esimerkiksi ”yhteiskuntakriittisyyden” ja ”poliittisen” teemat nousivat puheeksi useim-

miten ehdottamatta. Asioita nousi puheeksi myös etukäteen suunnitellun kysymysrungon ulkopuolelta. Näin haastattelut kehittyivät työskentelyn edistyessä, kun osasin kysellä sellaisista asioista, jotka olivat aiemmissa haastatteluissa herättäneet vastakaikua.

Analyysissä käytin erityisen paljon ”riippumattomasti” syntynyttä aineistoa, mikä tarkoittaa, että painotin ääneenajatteluaineistoa sekä niitä temahaastattelun osia, joissa en ollut vielä kertonut tutkimusintressistäni. Jos olin esitellyt jo omia näkemyksiäni, kysynyt suoraan tai jotenkin ”haastanut” informanttia, pyrin tekemään tämän näkyväksi analyysissä.

### 3.3.7 Visuaalinen etnografia

Kolmas tutkimuksessa käytetty aineistokeruumenetelmä perustuu *visuaaliseen etnografiaan*. Visuaalisen etnografian metodologiset lähestymistavat voidaan Marcus Banksin (1995) mukaan jaotella kolmeen haaraan sen perusteella, kuka aineiston tuottaa. Ensinnäkin *tutkija voi tuottaa* kuva-aineistoa tutkiakseen yhteiskuntaa. Toiseksi tutkija *voi tutkia olemassaolevaa* kuva-aineistoa saadakseen tietoa yhteiskunnasta. Kolmanneksi tutkija *voi toimia yhteistyössä* sosiaalisten toimijoiden kanssa kuva-aineiston tuottamiseksi. Näin tutkijan auktoriteetti suhteellistuu ja tutkittava muuttuu tutkijan kumppaniksi. (Banks, 1995; Pink, 2007, 14, 22; 2008, 175–176.) Laajassa mielessä koko tutkimusasetelma – taideobjektien käyttäminen ihmisten puhuttamisen ja yhteiskuntatutkimuksen välineenä – voisi kvalifioitua visuaaliseksi etnografiaksi. Tässä kerron kuitenkin siitä, miten ensinnäkin tuotin valokuva-aineistoa yhdessä haastateltavien (n=4) kanssa ja miten tuo aineisto edisti keskustelua taideobjektien kokemisesta. Toiseksi, kerron miten rakensin *ARS 11* -näyttelyn teoskuviin perustuvan blogin ja käytin sitä informanttien kokemukseen palaamisen välineenä.

Visuaalisen etnografian kokeiluun museossa osallistui siis neljä henkilöä, joista yksi oli minulle ennalta tuntematon. Ensimmäinen informanttini oli sosiologi, jonka olin kuullut olevan kiinnostunut visuaalisesta etnografiasta ja halukas kokeilemaan menetelmää. Hänen kanssaan puhuimme paitsi museossa koetusta myös menetelmän ominaisuuksista. Keskustelun jälkeen muokkasin ajatustani visuaalisen etnografian hyödyntämisestä siten, että halusin orientoitua tilanteeseen ikään kuin ääneenajattelevan parin toisena puoliskona. Siksi kutsuin tutkimukseen kaksi hyvää tuttavaani, jotka täyttivät tutkimuksen kohderyhmäkriteerit. Kuten edellä on kerrottu, viimeisenä haastateltavanani vein museoon oman lapseni. Näin etnografiset ajattelukumppanini muodostivat jatkumon tuntemattomasta kollegasta entiseen työtoveriin, naapuriin ja lopulta perheenjäseneen. Kukaan kokeiluun osallistuneista ei museoon seurakseni lähtiessään tiennyt tutkimusintressistäni juuri mitään.

Visuaalisen etnografian inspiroimaan kokeiluun johti ensin-  
näkin eräänlainen tyytymättömyys siihen, että olin suuntautunut pelkkään  
puheeseen. Olin kyllä kovasti yrittänyt päästä kiinni itse tapahtumiseen,  
suhteellisen subjektin ja objektin fyysiseen kohtaamiseen. Minulla oli  
kuitenkin vain toisen osapuolen loki tapahtumasta. Miten dokumentoida  
objektin toimintaa tilanteessa? Askeleen tähän suuntaan arvelin kykeneväni  
ottamaan pyytämällä humaanina osoittamaan, mikä objektin tai kollektiivin  
elementti häntä tarkalleen ottaen puhutti, mikä liikutti, mikä sai sano-  
maan. Roland Barthesin käsitepari *studium* ja *punctum* ovat tulevat lähelle  
tarkoitustani. Studium on rutiininomaista yleistä orientoitumista, jonka  
keskeyttää punctum – jokin pieni yksityiskohta, joka pistää kuin nuoli ja  
pakottaa puoleensa. (Barthes, 1985, 32–33.) Halusin valokuvata näitä  
kiinnittymisen pisteitä, mutta myös vähäisen liikutuksen tai hylkimisen  
paikkoja. Päätin myös selvittää niiden vaikutusta informanttiin tilanteessa  
haastattelemalla.

Välittömämmän kimmokkeen kokeilulle antoi professori  
Sarah Pinkin keväällä 2011 Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun  
korkeakoulussa pitämä visuaalisen etnografian työpaja ja siellä toteutettu  
harjoitus. Intensiivinen opetus hälvensi kuvaan aineistomuotona kohdis-  
tuvia pelkoja. Kuvan ei tarvitse olla ensisijainen tutkimuskohde. Kuvan  
tallentaminen ei välttämättä johda kuvan komposition, liikesuunnan, tark-  
kuusalueen tai sen elementtien välisten suhteiden formaaliin analyysiin.  
Pink kannustaa tutkijoita käyttämään valo- ja videokuvaamista esimerkiksi  
muistiinpanotekniikkana, joka mahdollistaa tutkijalle ennen kaikkea pa-  
luun omiin ajatuksiin tilanteessa. Asenne kuvastaa Pinkin subjektiivista  
tutkimusotetta ja suhdetta aikaan ja paikkaan. Tutkimus ei jakaudu te-  
rävästi aineistonkeruuseen ja sitä seuraavaan analyysiin, vaan analyysille  
olennaisia havaintoja ja ideoita syntyy myös kentällä työskennellessä.  
Valokuva vahvistaa muistikuvia ja niiden järjestely auttaa kytkemään tul-  
kintoja toisiinsa. (Pink, 2007, 84, 86, 118, 123.)

Käytännössä visuaalisen etnografian kokeilussa toimittiin pit-  
kälti samalla tavalla kuin ääneenajattelumenetelmässä. Kuljin askeleen tai  
pari informanttini perässä, tätä kuunnellen, tämän havaintoon samastuen,  
tämän katseen suuntaa ja liikekieltä tarkkaillen. Kun keskustelu oli myös  
valokuvaamisen avulla kiinnittynyt johonkin kohteeseen, esitin lisäkysy-  
myksiä ja pyysin informanttia reflektoidaan kokemustaan. Juuri tällainen  
”kolmannen tason” verbalisointiin kehottava toiminta on erityisen selke-  
ästi protokolla-analyysiin tähtäävän ääneenajattelumenetelmän vastaista.  
(Ericsson & Simon, 1993, 16–18, 79–80, 223.)

Etsin informanteista reaktioita myös käyttämällä tilanteessa  
tietojani toisten informanttien tulkinnoista ja näkemyksistä. Tässä vaihees-

sa museo oli muuttunut minulle jo ”virtuaaliseksi tilaksi”. Jokainen objekti ja paikka museotilassa oli minulle kuin naulakko, johon oli ripustettu kymmeniä kommentteja ja ajatuksia. Käytin informantteja apuna näitä ajatusten kerroksia pohtiessani. En pyrkinyt niinkään luomaan tulkintaa kuin dokumentoimaan omaa hämmennystäni, asioiden keskeneräisyyttä. Nauhalle taltioitui jälkiä siitä, miten kenttätöskentelyvaiheen lopulla näin tutkimuksen idean ja skoopin. Näin visuaalisen etnografian kokeilussa syntynyt aineistopala muodostaa ikään kuin väliaskeleen puhtaan aineistonkeruun ja analyysin välillä.

Mitä tulee digitaaliseen kuvaan, se ei tietenkään ole yhtään sen ”fyysisempää” aineistoa, kuin digitaalinen äänitiedostokaan. Silti koin kuvaamisen painottavan havaitsemisen ja museotilassa liikkumisen ruumiillisuutta ja olin tyytyväinen kuviin tallentuneisiin ilmeisiin, eleisiin, liikesuuntiin, osoittamisiin ja pois päin kääntymisiin. Kuva-aineisto esti museokokemuksia muuttumasta litteroinnin myötä täysin lineaariseksi, paperiseksi tutkimuskohteeksi; kuva säilytti tunnelmaa.

Edellä kuvatun pohjalta on ilmeistä, että visuaalisen etnografian kokeilussa syntynyt aineisto on kaukana vaikkapa kognitiivisen psykologian tavoitteesta pitää tutkittava ilmiö ennallaan, kontrolloida tutkimuksen ”reaktiivisuutta”. Kun tutkija osallistuu, pyytää osoittamaan sormella täsmälleen sitä kohtaa teoksessa, joka kiinnitti huomion ja kutsui luokseen, on selvää, että kokemus on hyvin erilainen kuin se olisi ilman tutkimusta ollut.

### 3.3.8 Blogi

Vuonna 2011 aineistonkeruussa käytettiin myös vartavasten tarkoitukseen rakennettua *blogiympäristöä*. Rakensin *ARS 11* -näyttelystä WordPress-alustalle blogin, johon kokosin valokuvia näyttelyn teoksista. Valokuvat sain käyttöni Kiasmasta, kun Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta oli otettu kantaa sen puolesta, että kuvien käyttö on EU:n tieteellistä tutkimusta koskevien direktiivien mukaista eikä siis loukannut valokuvaajien ja kuvattujen teosten tekijöiden oikeuksia. Blogin käyttämistä voidaan myös pitää visuaaliseen etnografiaan kuuluvana menetelmänä. Se muistuttaa ns. *photo elicitation* -menetelmää, jossa visuaalista aineistoa käytetään informantin muistelun lähtökohtana tai muuten puhuttamisen välineenä. (Pink, 2007, 82, 84, 86.) Useimmiten kuvia käytetään haastattelutilanteessa, mutta tässä tapauksessa informantit kohtasivat aiemmin museossa kokemansa teokset verkossa ilman tutkijan läsnäoloa ja kysymyksiä.

Alun perin olin arvellut, että Kiasma sisällyttäisi *ARS 11* -näyttelyn digitaaliseen ulottuvuuteen jonkinlaisen paikan teoksiin ja näyttelyyn liittyvälle ajatustenvaihdolle. Näin ei tapahtunut, vaan Kiasma päätyi hyödyntämään olemassaolevia sosiaalisen median palve-

luja näyttelyn yleisösuhteen rakentamiseen. Kaikki blogissa käyttämäni kuvat julkaistiin slideshow-tyyppisesti Kiasman sivustolla, mutta niiden kommentoiminen ei ollut sivustolla mahdollista. Päätettyäni rakentaa kommentointialustan blogipohjaisesti itse, kaavailin aluksi, että blogi voisi olla avoimessa internetympäristössä kenen tahansa kommenteille avoinna. Tekijänoikeusasioiden monimutkaisuuden vuoksi Kiasman kanssa kuitenkin sovittiin, että blogi olisi avoinna vain ääneenajattelu- ja teemahaastattelututkimukseen osallistuneille.

Tämä tarkoitti, että minun oli avattava jokaiselle informantille keinotekoinen sähköpostiosoite, jonka avulla sain luotua heille WordPress-tunnukset ja yksilölliset salasana. Tunnukset ja salasanat jaoin informanteille yksittellen sähköpostitse. Näin osallistujien henkilöllisyys pysyi salassa ja tunnusten laatimisesta ei muodostunut heille hankaloittavaa tekijää. Erityisesti iäkkäiden ja kiireisten ihmisten elämässä vastuu tunnusten tekemisestä olisi varmasti haitannut osallistumista.

Blogi on erityisen kätevä alusta päiväkirjamaiselle julkaisemiselle, sillä julkaistut aineistot järjestyvät kronologisesti. Itse palvelun toteuttaminen ei kestänyt yhtä työpäivää kauemmin. Julkaisin teoskuvat, nimi- ja tekijätiedot siinä järjestyksessä kuin teokset tavallisimmin kohdattiin museossa. Siten avausnäkyssä oli Kiasman edustalla, aulassa ja ensimmäisessä kerroksessa sijainneiden teosten kuvat ja tiedot, viimeisellä sivulla viidennen kerroksen teoksia. Annoin teoksille lisäksi erilaisia löytämistä helpottavia metatietoja, tageja. Näin kohteen saattoi löytää löytää taidemuodon (valokuva, maalaus, installaatio, tekstiili) tai sijainnin (1 krs., 2krs...) mukaan. Blogissa oli mahdollista antaa myös yleisiä kommentteja tutkimuksesta tai museovierailusta ylipäänsä.

Blogikokeilun tavoitteena oli tutkia

- ovatko osallistujat halukkaita palaamaan kokemukseensa jälkeenpäin
- miten ajatukset teoksista ja museovierailusta olivat ajan myötä muuttuneet
- miten kuvat toimivat muisteleminen apuvälineinä
- muovautuvatko muistot ja näkemykset, kun ne altistuvat toisten vastaaville
- syntyykö digitaalisella alustalla kollektiivisia tulkintoja

Tähän tavoitteeseen nähden blogiaineiston anti jäi tutkimuksessa ohueksi. Blogiin kirjoitti yhdeksän informanttia potentiaalisesta kahdestakymmenestä yhdestä. Jossain mielessä tulos on hyväkin, sillä en muistuttanut informanteja blogiin kirjoittamisesta kertaakaan. Syynä tähän oli, että ajatusten sisältöjen ohella motivaatio palata pohtimaan koettua oli myös

kiinnostukseni kohteena. En kokenut, että suostutteleva olisi sopinut tutkimuksen yleiseen luonteeseen. Olennainen vaikeus syntyi juuri siitä, että tutkittavilla oli blogiin keinotekoisiiin sähköpostiosoitteisiin perustuvat tunnukset. Näin tieto esimerkiksi siitä, että joku oli kommentoinut omaa tekstiä ei välittömästi tavoittanut kirjoittajaa. Blogissa olisi pitänyt silloin tällöin käydä tarkastamassa, miten tilanne oli kehittynyt. Arvelin jo haketta suunnitellessani oikein, että tällaiseen aktiivisuuteen moni osallistuja tuskin ryhtyisi. Mikäli olisi ryhtynyt, tilanteessa olisikin ollut jotain näytösluoteista.

Päätin sisällyttää kokeilun tuottaman niukahkon aineiston osaksi tutkimusta, tarkemmin sanoen sen kehityspolkuja kartoittavaa osiota ensinnäkin positiivisista syistä. Minusta se kaikesta huolimatta tarjosi kiinnostavia case-esimerkkejä teosten työstämisestä kokemuksen jälkeen. Kokeilulla oli kuitenkin myös merkitystä museon yleisösuhteen kehittämiseen liittyvälle yleisemmälle ajattelulleni. Projektin tekniset hankaluudet, jotka olivat pääosin tekijäoikeuksien tiukan tulkinnan tulosta, paljastavat jotain niistä konkreettisista vaikeuksista, joita taideobjektien digitaalisten surrogaattien ympärillä toimimiseen liittyy. Toisaalta tapa, jolla keskustelijat teoksia kommentoivat ja etsivät kontaktia toisiinsa, toi realismia ehdotuksiini, jotka liittyvät museota tukevan yhteisöllisyyden rakentumiseen. Olin kokeilun tehnyt, olin siitä oppinut, halusin käsitellä sitä läpinäkyvästi. Blogiaineistoa käsitelen osassa 5: *Konstruktio*.

### 3.3.9 Aineistokeruu käytännössä

Kuvaan seuraavaksi lyhyesti, miten ääneenajattelumenetelmää, haastatteluja ja visuaalista etnografiaa käytännössä sovellettiin ja myös siitä, miten ihmisiä ohjattiin kirjoittamaan blogiin.

Tutkimukseen osallistuneista 32 henkilöstä 29 oli minulle ennalta tuntemattomia. Visuaalisen etnografian kokeiluun osallistui kolme minulle tuttua ihmistä. Kenelläkään osallistuneella ei ollut aluksi tarkkaa tietoa tutkimuskohteesta. Tuntemattomat osallistujat etsittiin ystävien ja tuttavien verkostojen kautta kierrättämällä kirjoittamaani rekrytointikirjettä. Esittelen kirjeen tässä, koska sen kautta selviää myös hyvin, miten aineistonkeruu käytännössä järjestettiin.

## Haastateltavia nykytaiteen vastaanottotutkimukseen

Teen taiteen sosiologiaan liittyvää väitöskirjaa, jossa selvitellään taidemuseokäynnin sisältöjä.

Etsin tutkimukseeni koehenkilöitä. Etsin yhteensä kahtakymmentäneljää haastateltavaa, joista kahdeksan osallistuisi haastatteluun yksin ja kuusitoista [2 x 8] pareittain. Haastateltavien tulisi edustaa tasaisesti kumpaakin sukupuolta, iät teinistä senioriin, koulutus ja muut taustatekijät mahdollisimman vaihtelevia.

Parit voisivat olla esimerkiksi avio-, avo- tai seurustelevia pareja, lapsen ja vanhemman tai isovanhemman muodostamia pareja, tai ystäväysten tai työtoverusten muodostamia pareja. Toisin sanoen: mitä tahansa pareja.

Haastateltavien ei tarvitse olla nykytaiteen tuntijoita tai harrastaa museossa käymistä. Etsin siis tavallisia ihmisiä, jotka saattavat joskus poiketa museossa, mutta jotka eivät ole erityisesti museoharrastajia.

## Mitä tutkimuksessa tapahtuu?

Haastateltavien tehtävänä on tulla Kiasmaan ARS 11 näyttelyyn heille sopivaan aikaan. Siellä otan heidät vastaan ja varustan heidät kevyellä äänityslaitteistolla. Kiasmassa he liikkuvat vapaasti ja kertovat samalla nauhalle kaikki kokemansa vaikutelmat ja ajatukset. Museovierailun aikana en haastattele heitä, vaan liikuskelen mukana eräänlaisena tukihenkilönä, kuulijana. Vierailun jälkeen tarjoan kahvit Kiasmassa ja keskustelemme koehenkilön kokemuksista. Esitän haastateltaville myös hieman täsmällisemmin tutkimusaiheeseeni liittyviä kysymyksiä. Myös tämä keskustelu nauhoitetaan. Aikaa Kiasmassa menee koehenkilön kiinnostuksen mukaan kaikkiaan kolmisen tuntia.

Tutkimuksen toisessa vaiheessa haastateltavat menevät verkko-osoitteeseen, jossa on mahdollista nähdä näyttelyn teokset uudelleen ja kirjoittaa ajatuksia niistä. Tavoitteena on luoda osallistujien piirissä teoksiin liittyvää verkkokeskustelua. Opetan koehenkilön menemään oikeaan osoitteeseen ja näytän, miten sivusto toimii.

## Kuka sopii koehenkilöksi?

Jotta koehenkilöiden avoin kertoilu tilanteessa onnistuisi mahdollisimman pidäkkeettömästi, kriteerinä on, että tutkimukseen osallistuvat ovat minulle ennalta tuntemattomia ihmisiä, joita en todennäköisesti tule juuri tapaamaan myöskään tutkimuksen jälkeen. Haastatteluaineisto kirjoitetaan tekstiksi ja analysoidaan. Kenenkään osallistujan nimi tai henkilötiedot eivät missään vaiheessa tule julkisiksi ja analyysissä nimet korvataan toisilla. Aineistoa käytetään ainoastaan väitöskirjatutkimukseeni ja mikäli tutkimus aiheen tiimoilla jatkuu, haastateltavilta pyydetään uudelleen lupa aineiston käyttöön. Valmis tutkimus lähetetään kaikkien kiinnostuneiden luettavaksi.

Miten voisit auttaa minua?

Minkälaisia ihmisiä tuttavapiirissäsi tällainen kokemus voisi kiinnostaa? Voisitko lähestyä kaveriasi/tuttavaasi, kertoa lyhyesti asiasta ja pyytää luvan, että saan soittaa hänelle ja kertoa asiasta enemmän itse? Kerro ensin minulle, minkälaisesta henkilöstä olisi kyse, jotta saisin taustaltaan [ikä, sukupuoli, ammatti jne.] riittävän erilaisia koehenkilöitä.

Kiitoksin, Mia

Kuultuani jonkin henkilön olevan alustavasti kiinnostunut, otin häneen yhteyttä puhelimitse. Puhelimitse kerroin hieman lisää itsestäni ja työskentelytavasta: ääneenajattelemisesta, sen jälkeen tapahtuvasta haastattelemisesta sekä siitä, että kaikki tallennetaan kevyellä äänityslaitteella. Päätimme puhelimesta, tulisiko informatti yksin vai ottaisiko hän itse valitsemansa henkilön mukaan. Päivämäärän ja ajan valinnassa etenimme selkeästi tutkittavan ehdoilla. Korostin, että ajankäyttö ja etenemisen rytmi on täysin informantin itsensä määriteltävissä. Joskus lähetin sähköpostitse kuvan itsestäni tai kuvailin ulkoasuani, jotta tapaaminen Kiasman aulassa sujuisi mutkattomasti.

Ensitapaamisessa pyrin olemaan helposti lähestyttävä, lämmin ja rento. Yritin purkaa osallistujien vaikeudentunteita monella tavalla. Korostin, että

- oikeaa tapaa ajatella ääneen ei ole, vaan jokainen kehittää oman tapansa toimia
- en itse ole taiteen asiantuntija vaan sosiologi, eikä minulla ole paljoakaan taustatietoa taiteilijoista tai teoksista
- kokeilu voidaan milloin tahansa lopettaa kesken tai keskeyttää hetkeksi
- olen mukana kuuntelemassa ja seurailemassa, mikä luo muille museovierailijoille vaikutelman, että keskustelemme, eikä ääneenajattelijan käyttäytyminen siten vaikuta ulospäin oudolta.

Ennen kierrokselle lähtemistä esittelin nauhurin. Laitetta ei kantanut informantti vaan minä. Informantilla oli kauluksessaan tai rintamuksessaan pieni mikki. Tarkistin kuulokkeilla, että nauhoittaminen onnistuu ja lämmittelimme hieman äänityksen ollessa päällä. Sitten ilmoitin sulkevani suuni ja informantti oli omillaan. Olimme kuitenkin toisiimme kytkeytyneitä mikkijohdon välityksellä. Tämä tekninen järjestely ei mielestäni ollut täysin onnistunut, sillä se muistutti valtasuhteesta minun ja tutkittavan välillä. Toisaalta johto, kytkentä tutkijaan, saattoi hienovaraisesti muistuttaa



puhumisesta. Puheen tallentaminen kuitenkin oli asialistalla ensimmäisenä, vaikka tutkittavalla oli ääneenlausuttu oikeus myös vaieta.

Museossa tutkittavat liikkuiivat vapaasti. Tapanani oli liikkua puoli askelta informanttia taaempana, olkapään tuntumassa. Pysin pysymään poissa informantin tieltä, mutta mukautumaan tämän katseen suuntaan ja liikkumistapaan. Pysyttelin pois myös esimerkiksi valokuvateosten heijastuksista. Yritin vaikuttaa läsnäolevalta ja etsiydyin nopeasti katsekontaktiin, jos informantti koki olevansa hämmentynyt. Kokeen aikana en puhunut, mutta saatoin naurahtaa informantin kertomalle jutulle, hymähtää tai nyökäyttää päätäni.

Muutaman kerran puutuvin tilanteen kulkuun, kun eräs iäkäs informantti oli selkeästi väsynyt. Vein hänet myös kahville kesken kokeilun, sillä asetelma oli hänelle paitsi nautittava myös selkeästi raskas. Rikoin päätöstäni olla puuttumatta myös muutaman kerran sellaisessa tilanteessa, että informantti ei löytänyt viidenteen kerrokseen tai edes tiennyt koko kerroksen olemassaolosta. Tiesin aikaisemmasta tutkimuksesta, että kerros jää usein löytymättä ja vuonna 2007 hyväksyin tämän tosiasian. Vuonna 2011 painotin kuitenkin aineiston kertymistä, enkä niinkään tiedon hankkimista minulle jo tutusta museon ”käytettävyysongelmasta”. Siksi koin perustelluksi puuttua tilanteeseen. Kerroin kerroksesta ja osoitin kulkureitin, mutta jätin auki mahdollisuuden mennä sinne jatkamaan näyttelyyn tutustumista tai olla menemättä.

Ääneenajattelun jälkeen informantit olivat tyypillisesti väsyneitä. Vein heidät silloin Kiasman kahvilaan ja tarjosin virvokkeita. Nauhoitus saatettiin katkaista hetkeksi tilausten ajaksi, mutta aloin nauhoitella Kiasman pöydässä jo hyvissä ajoin ennen haastatteluun siirtymistä. Haastattelujen yleistä tyyliä ja sisältöä olen kuvannut edellä. Haastatteluille ei ollut ennalta sovittu mitään aikarajoitusta. Haastattelut kestivät tunnista kahteen. Näin kokonaisuus saattoi venyä innokkaimpien osallistujien osalta liki nelituntiseksi, kun nopeimmat selvisivät tutkimuksesta parissa tunnissa. Haastattelun lopussa promotoin blogiani, joka tuolloin ei ollut vielä valmis, ja lupasin olla yhteyksissä sen osalta. Samoin lupasin vastata informanttien mielessä mahdollisesti herääviin lisäkysymyksiin mahdollisimman nopeasti.

Visuaalisen etnografian osalta tilanne oli hieman erilainen. Ensimmäinen informanttini oli minulle ennalta tuntematon sosiologi, mutta muut kolme tunsin ennestään. Kuten edellä on kuvattu, ensimmäisen kokeilun jälkeen päätin, että haluan osallistua tutkimukseen ikään kuin keskustelevan parin toisena puoliskona. Niinpä kutsuin tutkimukseen kaksi hyvää tuttavaani, joiden kanssa en kuitenkaan ole viikottain saati kuukausittain läheisissä tekemisissä. Tiesin, että heillä ei kenties ole aikaa (toinen informantti) tai suurta kiinnostusta (toinen informantti) vierailla muse-

oissa kovin usein. Kumpikaan ei ole taiteen tai tutkimuksen maailmojen sisäpiiriläinen. Valitsin heidät tutkimukseen sillä periaatteella, että he ovat kiinnostavia ihmisiä, joiden kanssa vietän aikaa liian harvoin. Halusin kuulla heidän ajatuksiaan näyttelystä, mutta myös pallotella tutkimuksessa syntyneitä mielikuviani ja ideoitani, omaa kokonaiskokemustani kenttätöystä. Näiden informanttien kanssa emme toteuttaneet varsinaista haastattelua jälkeenkään, sillä olin kysellyt asioista heiltä näyttelyssä liikkuessamme myös varsin suoraan. Kuten olen edellä kuvannut, viimeinen haastateltavani oli sattuman sanelemista syistä omasta perheestäni. Museossa visuaalisen etnografian kokeiluun osallistuneet neljä ihmistä eivät saaneet pääsyä blogiin, sillä koin heidän saaneen tietää liikaa ajatuksistani ja odotuksistani.

Kun olin litteroinnin hyvään vauhtiin ja blogini valmiiksi, rakensin keinotekoiset sähköpostiosoitteet ja nimimerkkeihin perustuvat WordPress-tunnukset edellä kuvaamallani tavalla. Tämän jälkeen lähestyin haastateltaviani tällaisella sähköpostiviestillä:

Hei NNNN!

Sain vihdoinkin tutkimusblogin auki,  
se on osoitteessa: <http://mlab.taik.fi/ars11tutki/>  
Käyttäjätunnuksesi: NNN  
Salasanasi: NNN

Haluan vielä esittää kiitokset keväisestä osallistumisestasi tutkimukseen. Olisi minulle tosi hienoa jos vielä ehtisit käydä katsomassa blogia ja kirjoittamassa sinne ajatuksiasi, jos siltä tuntuu :) Alla lisätietoa:

#### Osallistujat

Blogi on tarkoitettu vain tutkimukseen osallistuvien käyttöön. Tämä ei ole tutkimuksen kannalta paras mahdollinen asia, sillä laajempi osanotto olisi vain tehnyt tilanteesta kiinnostavan. Syy liittyy tekijänoikeuksiin, teoskuviin.

Pidä siis tunnuksesi ja salasanasi vain omassa tiedossasi. Jos haluat, voit kuitenkin käydä blogia läpi jonkun läheisesi tai perheenjäsenesi kanssa ja kertoa myös muiden ajatuksia teoksista. Omat kommenttisi ovat kuitenkin minulle ne kiinnostavimmat.

#### Tunnukset ja salasanat

Olen luonut käyttäjätunnukset käyttämällä tavallista suomalaista nimestä. Toivottavasti kenellekään ei sattunut sen ikävimmän matematiikan opettajan nimeä tunnukseksi! Jos et missään tapauksessa halua esiintyä palvelussa sinulle hatusta repäistyllä nimellä, voin luoda sinulle uuden tunnuksen. Jokaisella osallistujalla on oma salasanansa.

Toisten kommentoiminen

On kiinnostavaa, jos joku kommentoi samaa työtä tai sinun kommenttiasi. Ikävä kyllä et saa tästä tietoa suoraan meiliisi. Tämä on keskustelun edistymisen kannalta haaste. Jos keskustelu käynnistyy, olisikin kiva, jos kävisit aika ajoin katsomassa, miten tilanne on kehittynyt.

Koska olen kaikkiin haastateltaviini tutustunut, tiedänkin että kommentointi sujuu hyvässä hengessä :].

Mikä tutkijaa kiinnostaa?

Kaikki. Kerro muistosi teoksen kohtaamisesta tai kuvan näkemisen aiheuttamista uusista ajatuksista. Entä tuliko jokin teos mieleesi joskus odottamatta, keskellä arkea? Kerro myös kriittiset huomiosi – joskus nokakkain taiteesta keskusteleminen tuntuu vaativan kohteliaisuutta kun taas yksin päätteellä pohdiskeleminen mahdollistaa rehellisemmän palautteen. Älä ujostele, kaikki osallistujat pysyvät nimettömänä. Katsotaan yhdessä, mitä aika on tehnyt kokemukselle.

Kauanko sivusto on auki?

Sivusto on auki vuoden 2012 tammikuun loppuun asti. Silloin se otetaan pois verkosta ja se muuttuu osaksi tutkimusaineistoani. Älä kuitenkaan turhaan odota osallistumisesi kanssa vuoden vaihteen yli. Kaikki mitä voit kokemuksestasi kertoa rikastaa aineistoani ja vahvistaa tutkimustani.

Jäikö sinulle kysyttävää?

Soita tai meilaa jos on joku asia, joka sinua vaivaa, tai johon en ole tässä kirjeessä huomannut ottaa kantaa.

Parhain terveisin ja kiitoksin,  
Mia

Mia Muurimäki  
Doctoral student  
Media Lab, Dept. of Media  
School of Art and Design  
Aalto University  
Helsinki, Finland

Lähehtämäni viestin jälkeen en ole ollut tekemisissä informanttien kanssa.

### 3.4 Analyysissä käytetyt menetelmät

Tutkimuksen tapahtumapaikka on pysynyt samana, mutta tutkittuja näytelyitä on siis ollut kolme. Kuten edellä on esitetty, aineistoa on kerätty usealla menetelmällä. Aineistoa on myös analysoitu kolmella eri tasolla, jotka esittelen tässä luvussa. Keskeinen, tutkimuksen empiirisessä osassa esitettävä tulkinta on lähtökohdiltaan teoreettinen, mutta tässäkin analyysissä käytetään kolmea tai loppupäätelmän mukaanlukien neljää erilaista teoriaa poliittisesta ja politiikasta aiheen ristivalottamiseksi. On sanottava, että tämä ankara triangulaatiota muistuttava toiminta ei pohjaudu mihinkään objektiivisuuden ideaaliin vaan subjektiiviseen kiinnostukseen ja kokeilunhaluun. Kerron seuraavaksi, miten päädyin analyysissä käyttämiini menetelmiin.

Kenttätöön jälkeen saatoin keräämäni aineiston kirjalliseen muotoon litteroimalla sen sangen pikkutarkasti. Tähän työhön kului useita kuukausia. Syötin anonymisoidut aineistot, samoin kuin kaikki näytelyistä käsiini saamat teoskuvat ja visuaalisen etnografian valokuvani Atlas.ti -ohjelmaan, jossa aloitin jo kolmannen kerran aineistoon tutustumisen. Ensimmäinen kerta oli ollut intensiivistä kuuntelemista, havainnoimista ja haastatteleminen museossa. Toinen analyysin kerros syntyi kuuntelemisen, uudelleenkuuntelemisen ja kirjoitusasuun viemisen kautta. Kolmas analyysin kerros syntyi, kun kiinnitin aineistokatkelmiin asiasanoja Atlas.ti:ssä.

Työskentelyni oli lähtökohdiltaan pitkälti *Grounded theory* -menetelmän mukaista. Kysyin aineistokatkelmalta ”Mitä tässä on meneillään?” ja vastasin koodeillani tähän kysymykseen. (Glaser & Strauss, 1967, 97, 139; Strauss & Corbin, 1998, 16, 110, 114.) Työskentelyn myötä hajanaiset koodit alkoivat kertyä järkeviksi kategorioiksi ja pystyin hahmottelemaan niitä jäsentäviä yläkäsitteitä. Lähiluettuaani aineiston loppuun, olin tuottanut jaottelun, jonka avulla katsoin ymmärtäväni paremmin museoympäristössä tapahtuvan nykyaidekokemuksen ”topologiaa”. Mielikuvani on hyvin konkreettinen – tavanomaiset lausumat kumuloituivat muhkeiksi ylängöiksi, hyvin yksilölliset huomiot, poikkeukset, pakottivat huomiota ni puoleensa kuin terävät railot. Kategoriat kiinnittivät museossa todella tapahtunutta ajasta ja paikasta riippumattomiksi kimpuiksi, virtuaaliseksi tapahtumisen maisemaksi. Kuvaan työskentelyäni tässä maisemassa kappaleessa 3.4.1 *Aineistolähtöisyys*.

Jos jatkamme maisema -metaforan puitteissa, voisi sanoa, että teorialat edustivat minulle säännöstöä, jolla tuossa maisemassa voi ottaa järjestelmällisellä tavalla maaperänäytteitä. Aikani maisemassa kuljettuani huomasin olevani todellakin kiinnostunut ”poliittiseen ja politiikkaan” kohdistuvista käsitteellistämisyrytyksistä ja niiden tuottamista johtopäätöksistä. Miten löydetään tekstin maisemasta poliittista? Siihen tarvitaan

opaskirjoja. Päätin tehdä kokeilun *teoreettisemmalla lukutavalla*. Nämä luennat onnistuivat mielestäni hyvin ja muodostavat väitöskirjassa esitellyn empiirisen työn. Niitä kannattelee kuitenkin ymmärrys topologiasta: tieto tekstuaalisesta kontekstista, josta näyte poliittisesta on otettu sekä tuon paikan suhteesta muuhun maisemaan. Se, millaiseksi teoriapohjaiset luennat muovautuivat, nojautui siis aineistolähtöisen työskentelyn kautta saavutettuun ymmärrykseen asioiden välisistä suhteista ja kantavista teemoista. Kuvaan aineiston teoreettista tulkittamista kappaleessa 3.4.2 *Aineistolähtöisyydestä teoriaan*.

Kun olin tuottanut teoreettiset analyysit, eräs pitkän aikaa sitten oppimani asia alkoi kierrellä mielessäni. Osallistuin aikoinaan Pekka Sulkusen ja Jukka Törrösen semioottisen sosiologian menetelmiä kehittelevään kirjaprojektiin, jossa perehdyin A.J. Greimasin *semioottisiin neliöihin ja modaalisuuksien analyysiin*. (Sulkunen & Törrönen, 1997.) Greimasilainen lähestymistapa on saanut osansa strukturalismiin kohdistuneesta kritiikistä erityisesti narratiivien tutkimuksen puolella. Sen katsotaan jähmettävän tutkimuskohteensa, ainutkertaisen, ajassa etenevän kertomuksen keino-tekoisiksi pysäytyskuviksi. Vimmassaan abstrahoida tarinaa se hukkaa tarinan. Tarinan tapahtumat ja henkilöt ovat vain vaihtuvaa dataa, jota määrittää metafyysinen, merkitystä tuottava syvärakenne. (Esim. De Man, 1986, 14, 18; Ricœur, 1989; Sulkunen, 1997, 46–47.) Tuo syvärakenne ei ulotu vain kielen ja tarinan vaan myös ihmisyyden ja yhteiskuntien saamiin muotoihin. (Greimas & Rastier, 1968, 87.)

Mikäpä voisi olla kauempana aineistolähtöisyydestä, kuin puheen takana piilevän metafyysisen rakenteen pohtiminen? Tästä ei kuitenkaan ole kyse. Aineiston teoriapohjainen analyysi tuotti oivalluksia teorioiden yhtäläisyyksistä ja eroista. Huomasin, että löytämäni välittävät ja erottavat tekijät tuntuivat olevan kompaktisti kommunikoitavissa greimasilainen välineistön avulla. Näitä löytöjä ja rakentamaani kokonais-kuvaa en käsitä viitteeksi siitä, että olisin osunut johonkin ontologiseen kultasuoneen, totuuteen politiikan olemuksesta. Koin löytäneeni sellaisia narratiivisia hahmoja, voimakkaita alkukuvia, joita teoreetikot käyttävät motivoidakseen meitä hyväksymään heidän käsityksensä politiikasta tai poliittisesta. Kaikki tällaiset narratiiviset teemat ovat tuotettuja ja paikallisia, kulttuurisen evoluution ja historiallisten tapahtumien myötä muovautuneita. Sellaisina ne ovat myös haastettavissa. *Käytän siis strukturalistisen semio- tiikan välineitä tietoisena niihin liittyvistä filosofisista ongelmista ja sanoutuen irti ajatuksesta, että politiikan perusta voisi olla mitään muuta kuin hetkellinen konstruktio*. Kuvaan tapaa, jolla käytin greimasilaisia välineitä kappaleessa 3.4.3 *Modaalisuuksien analyysi*.

Työskentelyni etenee siis aineiston sisäisen logiikan tutkimuk-

sesta teoreettisten heijastelujen kautta hyvin formaalien tulkintavälineiden käyttämiseen. Grounded theory -lähestymistavan kysymyksellä ”Mitä tässä on meneillään?” ei enää tässä viimeisessä analyysissä ole sijaa – keskustelu on irronnut museon tapahtumista yleisemmäksi politiikan teoriaan liittyväksi ihmettelystä. Perustelen tätä siirtymää tarpeellani tähyillä museon huomista. Kehityspolkujen hahmotteluun tarvitaan enemmän kuin abstrakteja ideoita, enemmän kuin selittävää teoriaa, enemmän kuin tapahtumien todistamista. Siihen tarvitaan *näkemystä*, eikä näkemys voi olla olematta samaan aikaan politiikkaa.

#### 3.4.1 Aineistolähtöisyys

Keskeisenä tavoitteena analyysissä oli, että kirjallisuuskartoituksessa hankkimani teoreettinen ymmärrys ei pääse kuihduttamaan suhdettani aineistoon. Siksi luin ennen kenttätyötä laveasti, yleissivistävästi ja mielikuvitustani ruokkien. Kun aineisto oli litteroitu ja kuvineen kaikkineen syötetty Atlas.ti -ohjelmistoon, päätin lähestyä sitä arkijärkisesti kysymällä Grounded theory -menetelmän ihanteiden mukaisesti ”Mitä tässä oikein tapahtuu?” ja ”Minkä tehtävän kimpussa informantti tässä askaroi ja miten hän aikoo sen ratkaista?”. (Glaser & Strauss, 1967, 97, 139; Strauss & Corbin, 1998, 16, 110, 114.) Käytännössä kiinnitin aineistokatkelmiin niin paljon erilaisia määreitä kuin vain kykenin keksimään. Näin syntyi enemmän ja vähemmän elinvoimaisia *kategorioita*. Kävin aineistoa myös taan- nehtivasti läpi aina kun löysin uuden tavan selittää sen tapahtumia.

Vähä vähältä nämä kaoottiset kategoriat muovautuivat selittävämmiksi ja niiden väliset suhteet selkeämmiksi. Liitin kategorioihin muistiinpanoja ja kirjoitin luonnosmaisia tulkintoja niiden sisällöistä. Kiinnitin pieniä, eri kategorioiden näkökulmista sisältöä tulkitsevia memoja myös suoraan erityisen monikerroksisina pitämiini aineistopaloihin. Analyysin pikkutarkka litterointityö paransi tulkinnan luotettavuutta – halutessani kykenin palauttamaan mieleeni informantin tavan painottaa sanoja ja aineisto-otteen yleisen tunnelman. Myös visuaalisen etnografian kokeilun myötä aineistoon tuotetut kuvat olivat omiaan pitämään aineiston analyysissä elinvoimaisena.

Lopulta työskenteleminen edistyi siihen pisteeseen, että kykenin rakentamaan kattokäsitteitä kategorioille. Kattokäsitteiden väliset näkökulmien tai tarkastelutasojen erot olivat joskus tuskastuttavan pieniä, mutta kuitenkin niin selkeitä, ettei erottelujen lopettaminenkaan tullut kysymykseen. Ihmisten puhe alkoi tuntua sedimentoituneelta maaperältä, jossa liuskemaiset kerrokset limittyivät toisiinsa välillä selkeämmin ja välillä sotkuisemmin. Ajatellaanpa esimerkiksi sellaisia kattokäsitteitä kuin *Arviot*, *Asenteet* ja *Tunteet*.

Tää, tääki on aika... *huono* kuva ku siin... joku nukkuu tossa.  
*Ei mun mielest kellään pitäis olla noin ja mun mielest sitä... ei  
pitäis laittaa esillekään.*  
Tai silleen on se hieno juttu et laitetaan esille, et näytetään mitä  
ihmisil voi olla.  
Tai niinku *minkälaisis olois ne elää. Mutta...*  
*Karu totuus* näkyy tuossa kuvassa [naurahtaa].  
[Saija, 3. Pieter Hugon teossarjasta Permanent Error.]

Esimerkissa Saija katsoo valokuvateosta, joka kuvaa elektroniikkajätteen ympäröimänä kaatopaikalla nukkuvaa miestä. Aineisto-otetta on mahdollista tarkastella useasta suunnasta: miltä objektin kohtaaminen tuntuu, miten objektin kuvaama asia ymmärretään suhteessa omaan arvomaailmaan, millä mittarilla objektia päätetään arvioida...? Informanttien puheet päätyvät usein oikosulun kaltaisiin tilanteisiin, joissa tunne vie yhteen suuntaan, arvomaailma ehdottaa toista ja ratkaisu jätetään ilmaan.

Liite 2 sisältää listan aineistolähtöisen työskentelyvaiheen aikana luomistani kattokäsitteistä. Listalla nimetään myös kattokäsitteiden sisältämiä kategorioita, jotta koodaamisen monitahoisuus tulisi paremmin esille. Opin tuntemaan koodilistani hyvin ja vaikka en saanut hiottua tätä työvälinettä täysin loogiseksi, katson sen opettaneen minulle paljon siitä, mitä aineistoissa on meneillään. Esittelen seuraavaksi listalla aakkosjärjestyksessä luetellut kattokäsitteet löyhinä *ryhminä*. Jokaisen ryhmän voidaan katsoa tarjoavan erilaisen tulkintalinjan. Ryhmittelyä muuttamalla mahdollisten tulkintalinjojen määrä kohoaa huimasti. Yksittäisiä kategorioita voisi myös nostaa kattokäsitteiden muodostamista mustista laatikoista, mikä toisi tulkinta-avaruutta loputtoman oloisesti lisää.

Kattokäsitteet *Henkilöt, Instituutiot, Kanavat, Kaupungit, Maat, Merkit ja Sarjat* sisältävät paljon sellaista puheainesta, jossa informantit miltei mekaanisesti rekisteröivät objektien osia tai lukivat ääneen niitä kuvaavia tekstejä. Martha Kellog Smithin kuvaus tulkinnan ensimmäisestä tasosta kuvaa juuri tällaista toimintaa: nimeämistä, luettelemista, laskemista. (Smith, 2006, 9.) Tavallaan näihin elementeihin kiinnittyminen kertoo siitä semioottisesta merkki-avaruudesta, jossa tutkittavat elävät: *household names, brands, nations*. Näitä kategorioita kerryttämällä opin ainakin, että ihmiset poimivat ja tiputtelevat mielellään nimiä, kuin murusiksi polulle, jota eivät tunne tai hallitse.

Kattokäsitteet *Infrastruktuuri, Näyttelyt, Teokset, Tekijät ja Keinot* on rakennettu välineellisistä syistä. Ne kertovat halustani pitää hyvää järjestystä aineistossa. Niiden avulla voin tarpeen tullen nostaa esiin minkä tahansa museokokemuksen elementin tutkiakseni esimerkiksi informanttien suhdetta museon opastukseen, johonkin yksittäiseen teokseen

tai taiteilijaan tai vaikkapa suhtautumista videoteoksiin. *Teokset* ovat listalla jaoteltuina esimerkiksi Installaatioihin, Maalauksiin, Piirroksiin jne.

Kolmannen ryhmän muodostavat tässä informanttien oletettavasti pysyvämpiin ominaisuuksiin liittyvät kattokäsitteet *Taustat*, *Filosofia*, *Asenteet ja Arviot*. Näiden kategorioiden avulla päästään kiinni siihen, miten informantit kertovat itsestään, elämäkokemuksestaan, maailmankatsomuksestaan ja esimerkiksi nykyaarteeseen liittyvistä näkemyksistään. Nämä itseen kohdistuvat luonnehdinnat ovat sitten ongelmattomassa tai mutkikkaammassa suhteessa siihen, miten informantit eri tilanteissa asennoituvat ja arvioivat kohtaamiaan asioita.

Neljänneksi ryhmäksi kokoon informanttien hahmotuksista ja kiinnostuksen kohteista kertovat kattokäsitteet *Ihmiset*, *Objektit*, *Paikat ja Teemat*. Nämä kattokäsitteet eivät sisällä enää pelkkää luettelomaista rekisteröintiä vaan aktiivisempaa merkityksen muodostamista. Kategoriat mahdollistavat erilaisista ihmisryhmistä, ei-inhimillisistä toimijoista, tapahtumapaikoista, asiantiloista ja ilmiöistä puhutun eristämisen aineistosta. Laaja *Teemat*-kategoria on avain tavanomaiseen sisältöanalyysiin.

Viides ryhmä muodostuu kattokäsitteistä *Aistit ja Tunteet*. Näistä kategorioista löytyvät informanttien kuvaukset siitä, mitä ja miten he havaitsevat asioita ja millaisia tuntemuksia nämä havainnot heissä herättävät. Kattokäsitteen alla on siis hyvin subjektiivista, omia mielentiloja kuvailevaa aineistoa. Tunteet eivät synny tyhjiössä, vaan usein informantti kykenee nimeämään asioita, jotka aiheuttavat tunteen. ”Emootio on arvon merkki” (Damasio, 2001, 189), tunne kertoo ruumiillisen kokemuksen myötä muovautuneesta maailmankuvasta.

*Teot*-kattokäsite on nostettava omaksi ryhmäkseen. Näissä kategorioissa pidetään kirjaa siitä, minkälaiseen aktiviteettiin informantit museossa ryhtyvät ja mitä heille tapahtuu. Näin mahdollistuisi museovie-railun anatomian hahmottaminen hyvin konkreettiselta fyysisen toimimisen tasolta aina abstrakteimpien tulkintojen laatimiseen ja voimakkaisiin tunneilmaisuihin.

*Mia*, *Tutkimus*, *Käsitteet*, *Modaalisuudet ja Sanat* on koottu tässä seitsemänneksi luokaksi. Nämä kattokäsitteet auttavat tutkimuksen reliabiliteetin arvioinnissa sikäli, että niissä näkyy tutkijan aktiivinen työ. Ryhmän avulla päästään kiinni esimerkiksi tutkijan toimimiseen haastatte-luissa (*Mia*) ja valitun aineistonkeruumenetelmän vaikutuksiin (*Tutkimus*). *Käsitteet*-kattokäsite on sisällytetty tähän ryhmään, sillä se sisältää tutkimuskirjallisuudesta inspiroituneita kategorioita. Tällainen teoriapohjainen työskentely on tiukassa katsannossa Grounded theory -menetelmän vastaista. Kategoriat jäivät kuitenkin sisällöltään ohuiksi, sillä kirjallisuuden pohjalta ponnistavaa työskentelyä oli käytännössä hyvin vaikea yhdistää



aineiston tapahtumien arkijärkiseen tarkasteluun. Vain hyvin huomiotahe-  
rättävästi tutkimuskirjallisuuteen linkittyvät aineisto-otteet saivat luomaan  
kategorioita *Käsitteet*-ryhmään.

Koodasin vanhasta tottumuksesta aineiston myös modaali-  
suuksien näkökulmasta. *Modaalisuudet*, kuten *osaaminen*, *voiminen*, *halu-  
aminen* ja *täytyminen* liittyvät voimakkaasti siihen, mitä yksilö pitää itselleen  
ja muille mahdollisena ja suotavana tai mahdottomana ja ei-suotavana.  
Vaikka kategorioiden sisällöllinen anti liittyisi enemmän kolmanteen tai  
viidenteen ryhmään, se on teorialähtöisyytensä vuoksi syytä esitellä tässä.  
Kuten edellä on kuvattu, modaalisuudet ovat kuitenkin hyvin selkeästi  
tekstin pinnan tapahtumia. Kuka tahansa tarkkaavainen lukija voisi tehdä  
niistä samat havainnot. Siksi modaaliteettien kirjaaminen sopii hyvin aineis-  
tolähtöiseen työskentelytapaan. Hyvin omaperäisestä tulkintapolusta ker-  
too kattokäsite *Sanat*, jossa seurattiin esimerkiksi sellaisten ilmaisujen kuin  
*jotain*, *kukaan*, *mitään*, *muuta*, *taas*, *vaan* esiintymistä aineistossa.

#### 3.4.2 Aineistolähtöisyydestä teoriaan

Melko puhtaasti aineistolähtöisenä pysyneen koodauksen jälkeen pää-  
tin kohdistaa aineistoon teoreettisemman katseen. Olin yrittänyt antaa  
”todellisuudelle” tilaa tapahtua valitsemalla aineistonkeruumenetelmiä,  
joissa ei tavoiteltu liian kärkevästi etukäteen kiinnostavaksi arvioitua. Olin  
yrittänyt antaa aineistolle tilaa toteutua koodaamalla sitä mahdollisimman  
ennakkoluulottomasti. Tiesin, että aineiston rikkaudesta voisin esitellä vain  
pienen osan ja tätä osaa ei olisi järkevää saati reilua valita sokeana, tietä-  
mättömänä niistä muista mahdollisista luentatavoista, joita aineisto sallisi.  
Siksi tekemäni aineistolähtöinen pohjatyö oli tärkeä. Tiesin, mitä olen  
sivuuttamassa, mutta tiesin myös, että voisin aina palata takaisin luomiini  
tulkinta-aihioihin.

Kiinnostukseni politiikkaa ja poliittista kohtaan oli tiivistynyt.  
Tällaisen abstraktion ilmenemistä aineistossa en voisi kuitenkaan selvittää  
ilman jotain kuvausta siitä, mitä etsiä. Kappaleessa 1.2.2 *Teorioiden valinta*  
on kuvattu prosessia, jonka kautta päädyin käyttämään juuri niitä teorioita  
politiikasta ja poliittisesta, joihin luvussa 4 esitelty empiirinen luenta pe-  
rustuu. Toistettakoon vielä, että keskeisiä kriteerejä oli se, että 1) teorian  
kautta piti kyetä hahmottamaan politiikan tai poliittisen ulkopuoli eli myös  
nollatuloksen tuli olla mahdollinen, 2) teorialla piti olla lupaava suhde tut-  
kimusintressin kokonaisuuteen tai johonkin sen elementtiin (kulttuurituot-  
teet, kulttuuri-instituutiot, tekninen kehitys), 3) teorian tuli olla jotenkin  
operationalisoitavissa analyttiseksi työkaluksi ja 4) teorioiden keskinäisten  
eroavaisuuksien piti olla riittävän suuret.

Teoreetikoiksi valikoituivat Chantal Mouffe, Jacques Rancière

ja Niklas Luhmann. Kuten osassa 2 on kuvattu, koin esimerkiksi Michel Foucault'n ja Pierre Bourdieun lähestymistavat hyvin päteviksi, mutta samalla hyvin totalisoiviksi. Kun valta niveltyy diskurssien ja/tai sosiaalistumisen myötä kaikkeen ihmisten väliseen olemiseen ja fyysisen todellisuuden kokemiseen, myös politiikka on kaikkialla ja kaikki on politiikkaa. Vaikka yksityishenkilönä olinkin taipuvainen ajattelemaan näin, en halunnut tehdä tutkimusta, joka lähtisi tästä ajatuksesta, eikä voisi olla päätyvätkään tähän ajatukseen. En halunnut redusoida taidekokemusta jäänköksettömästi poliittiseksi kokemukseksi vaan tutkia erilaisten käsitteistöjen avulla sen muotoja ja mahdollisia ulkopuolia. Koin kiinnostaviksi myös esimerkiksi monet Hannah Arendtin, Walter Benjaminin, Nicolas Bourriaudin, Jürgen Habermasin, Frederic Jamesonin, John Rawlsin ja Bernard Stieglerin kirjoitukset, mutta en osannut lähteä mobilisoimaan heidän ajatuksiaan tällaiseen tutkimuskäyttöön.

Esivalinnan tehtyäni etenin teoriapohjaisessa analyysissä teoria kerrallaan. Luin teoriaa huolellisesti ja tein päätökseni sen operationalisoinnista. Kun kirjoitin auki kuvausta siitä, mitä aineistosta konkreettisesti etsisin, en kantanut huolta siitä, mitä aineisto mahdollistaisi. Teoriaa lukiessa aineistoon liittyviä tulkintaideoita tuli toki mieleeni, mutta en halunnut liiaksi kiinnittyä näihin alustaviin ajatuksiin. Vasta tarkennettuani itseleni sen mitä etsin, lähdin jälleen lähilukemaan aineistoja. Tämän jälkeen tulkinnat syntyivät nopeasti. Tekemäni aineistolähtöinen pohjatyo auttoi minua rakentamaan luentoja, jotka keskustelivat teorian suuntaan, mutta rakentuivat myös temaattisesti jokseenkin koherenteiksi kokonaisuuksiksi.

Ensimmäisen, Mouffe-luennan valmistuttua arvelin, että olin mahdollisesti jo tuonut näkyville aineiston kiinnostavimmat piirteet. Rancièren teoriaan perinpohjaisemmin tutustuessani huoli kaikkosi, sillä tajusin Rancièren ajattelun vievän minut aivan uudelle polulle. Kirjoitin jälleen itselleni tiukat raamit työskentelyä varten ja uppouduin aineistoon. Luhmannin politiikkakäsityksen perkaaminen puolestaan jätti minut melko ymmälleni. Pidin mahdollisena, että en löytäisi mitään. Operationalisoin kuitenkin teorian, sukelsin jälleen aineistoon ja sain kuin sainkin tulkinnan tuotetuksi.

Teorialähtöisessä tulkinnassa käyttämäni aineisto-otteet ovat tyypillisesti sellaisia, että ne jo aineistolähtöisessä analyysivaiheessa tuntuivat rikkailta ja moneen suuntaan resonoivilta. Tulkinnassani olen pyrkinyt välttämään mekanistisuutta ja tuonut mahdollisuuksien mukaan näkyville aineistolähtöisessä analyysivaiheessa tekemiäni huomioita aineistokatkelmien keskinäisistä suhteista, sisältöjen, muotojen ja tunnetilojen yhtymäkohdista.

### 3.4.3 Modaalisuuksien analyysi

Teoriapohjainen työskentely aineiston parissa tuotti näkemystä paitsi nykytaiteen kokemisen politiikasta museoympäristössä myös käytettyjen teorioiden keskinäisistä suhteista. Näitä suhteita päätin käsitteellistää A.J Greimasin modaalianalyysiin tukeutuen. (Esim. Greimas & Rastier, 1968.) Kuten olen edellä kuvannut, minulle modaalisuudet ja semioottiset neliöt ovat koettelun välineitä, joilla parhaimmillaan voi saada esille kiintoisia asioita hyvin tämänpuoleisista kohteista. On kuitenkin huomattava, että tutkittavien kohteiden ainutkertaisuus ei ole välinein tyhjennettävissä, eikä tosiolevainen termejä neliöimällä lähestyttävissä. Väline tuo tekemiseen tietyn agendan, mutta myös sen huolellisella käsittelijällä on voimaa suunnata ja rajata tuon välineen käyttöä. (Vrt. Latourin keskustelu aseesta aktorina, 1999, 178–179.)

Greimasin semiotiikka tarjoaa kokonaisvaltaisen teorian ja työvälineistön narratiivisten rakenteiden analyysiin. Keskeisimmät työvälineet ovat *modaalisuudet*, *aktanttimalli* ja *semioottiset neliöt*. Greimasilainen apparaatti on pahamaineisen raskas. Tapa, jolla esimerkiksi Katherine Hayles (1991) ja Donna Haraway (1992) ovat käyttäneet semioottisia neliöitä, on mielestäni mainio. Pitkällisen filosofisten taustaoletusten ja teknisten yksityiskohtien esittelyn sijaan lähdetään liikkeelle välineen käytöstä. Kiintoisa lopputulos puolustaa välineistön käyttöä ja samalla avautuu spesifimpi paikka keskustelulle välineistön roolista tuloksen tuottamisessa. (Esim. Hayles, Luhmann, Rasch, Knodt & Wolfe, 1995.)

Esittelen seuraavaksi lyhyesti tämän työn kannalta olennaisia greimasilaisen semiotiikan työvälineitä. Aloitan modaalisuuksista. Modaalisuudet muuntavat, tuovat erityislaatua pelkkään *olemiseen* tai *tekemiseen*. *Pragmaattiset modaalisuudet* – *haluaminen* (vouloir), *täytyminen* (devoir), *voiminen* (pouvoir) ja *osaaminen* (savoir) – luonnehtivat esimerkiksi puhujan suhdetta johonkin toiminnan objektiin, kuten: ”haluan kertoa”, ”minun täytyy kertoa”, ”voin kertoa” tai ”osaan kertoa”. Jokainen modaalisuus avautuu myös loogiseksi nelikentäksi, semioottiseksi neliöksi, joka avaa sen negatiivisia puolia, esim. ”en halua kertoa”, ”haluan olla kertomatta”, ”en halua olla kertomatta”. (Sulkunen & Törrönen, 1997, 83–84.)

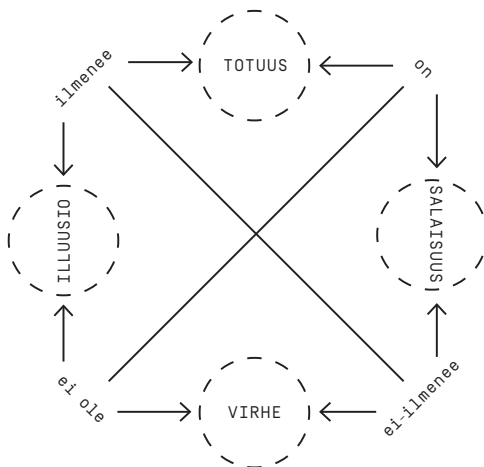
Modaalisuuksilla on kiinteä suhde *aktanttimalliin*.

Aktanttimalli on eräänlainen kertomuksen ideaalityyppi. Aktanttimallisissa päähenkilöllä, *subjektilla*, on johonkin arvo-objektiin kohdistuva halu (vouloir), jonka toteutumista *vastustaja* koittaa estää. Tarina on usein vastakaisten voimien (pouvoir)ittelö, johon protagonistin ja tämän vastustajan ohella osallistuvat näiden *auttajat* ja tukijoukot. Lisäksi greimasilaiseen tarinan ideaalityyppiin kuuluu *lähettäjä*, joka on motivoinut subjektin lähtemään tavoittelemaan arvo-objektia, sekä *vastaanottaja*, joka on lopus-

sa evaluoimassa koitoksen tuloksia. (Korhonen & Oksanen, 1997, 57–60; Veivo & Huttunen, 1999, 74–75.)

Tarinan mielenkiinto syntyy usein siitä, että on vaikea arvioida, kuka tarinan toimija missäkin positiossa toimii. Juonenkäänteet paljastavat, onko auttaja todellinen auttaja vai valeasuinen vastustaja. Aktanttimallin avulla työskenneltäessä tarina ikään kuin pysäytetään lennosta vähän väliä, jolloin voidaan tarkastella, mikä konkreettinen toimija on siirtynyt mihinkin positioon. Henkilöhahmot siis siirtyilevät, keskinäisten suhteiden kautta määrittyvät aktoripositiot pysyvät paikoillaan. Esimerkiksi Michel Callonin ja Bruno Latourin kehittämä toimijaverkko-teoria (ANT) on saanut innoitusta aktanttimallista ja Greimasin työstä laajemminkin. (Leskinen, 2000, 179, 183.) Voidaan ajatella, että siinäkin tehdään eräänlaisia läpileikkauksia toimijaverkon kulloiseenkin tilanteeseen.

Modaalisuudet liittyvät aktanttimalliin siten, että osaaminen tai tietäminen (*savoir*) on motivaation (*vouloir*) ohella merkittävä toimijan suoriutumista (*pouvoir*) auttava tekijä. Jos aktori ei kykene suoriutumaan, hänen täytyy (*devoir*) alistua toisen määrittämälle lopputulokselle. (Korhonen & Oksanen, 1997, 57–60.) Aktanttimalliin läheisesti liittyvien neljän pragmaattisen modaliteetin lisäksi greimasilaisessa käsiteapparaatissa on vielä kaksi *enonsiatiivisen modaalisuuden* muotoa, jotka liittyvät tapaan, jolla tarina kerrotaan. Kun tarkastellaan *veridiktoria* modaalisuuksia, katsotaan, mitä tekstissä kerrotaan *ilmenemisestä ja olemisesta*: Onko jokin asia todella niin kuin näyttää, vai paljastuuko asiasta uusia puolia, jotka muuttavat arviota siitä mitä on? Kun tarkastellaan *episteemisiä modaalisuuksia*, tutkitaan, mitä tekstissä puhutaan *uskomisesta ja tietämisestä*: Onko tekstin tuottajan mielestä todella kuten uskotaan? Nämä episteemiset modaalisuudet tulevat parhaiten ymmärrettäviksi semioottisten neliöiden avulla. Alla veridiktoriaiset modaalisuudet semioottisena neliönä:



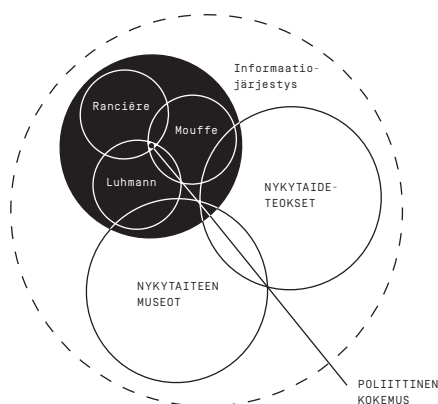
Kuvio 12

Kuten sanottu, jokainen modaalisuuden muoto avautuu semioottiseksi neliöksi. Semioottiset neliöt avaavat loogisia mahdollisuuksia tekstissä ilmaistun ulkopuolelle. Ne siis auttavat hahmottamaan negaatioiden kautta muita mahdollisia asiantilojen kuvauksia – loogisesti löydettävissä olevia paikkoja, jotka eivät välttämättä ole todellisuudessa lainkaan täyttyneitä. Neliön rakentaminen ja negaatioiden kartoittaminen sen avulla on mielestäni hyvin luovaa toimintaa. Kuten Niklas Luhmann semioottisista neliöistä huomauttaa, jokainen paalutus todellisuudessa merkitsee aina merkitsemättömän ulkopuolen näkyväksi tekemistä. (Hayles, Luhmann, Rasch, Knodt & Wolfe, 1995, 25–26, 30.) Greimasilaisin välinein analyysien tuottaminen on aktiivista, tekstien kääntöpuolia näkyväksi tekevää ja siten konstruoivaa toimintaa – ja mielestäni hyväksyttävää toimintaa sikäli kun tämä varaus tuodaan esille.



Osa 4:

# Luennat



Kuvio 3

Tämä luku sisältää kolme luentaa julkisrahoitteisessa museossa tapahtuvan nykyaidekokemuksen poliittisuudesta. Analyysit nojautuvat kolmen politiikasta ja poliittisesta kirjoittaneen teoreetikon työhön. Teoreetikot ovat Chantal Mouffe, Jacques Rancière ja Niklas Luhmann. Esittelen seuraavaksi lyhyesti, minkälaisista ajatteliyoista on kyse.

Chantal Mouffe tuli tunnetuksi Ernesto Laclauin kanssa kirjoittamastaan teoksesta *Hegemony and Socialist Strategy* (1985), jossa kehitettiin diskurssianalyttisiä työvälineitä *hegemonisten käytäntöjen* tutkimusta varten Louis Althusserin ja Antonio Gramscin jalanjäljissä. Kirjassa työstettiin myös Laclauin ja myöhemmin Stuart Hallin kehittämää identifiikaation käsitettä soveltamalla siihen Derridan ajatusta eroista (*différance*) identiteetin synnyn ehtona. Myös Mouffen ydinteema, ajatus antagonismista poliittisen ytimenä kehiteltiin jo tässä teoksessa. Mouffe on ajan saatossa esittänyt varauksellisiakin näkemyksiä taiteen poliittisesta potentiaalista. (Esim. Mouffe, 2007.) Hän on kuitenkin ollut kiinnostava museoinstituution kannalta erityisesti siksi, että hän on peräänkuuluttanut tiloja, joissa voidaan tehdä näkyväksi yhteisöön väistämättä rakentuvia vastakkaisia ryhmäidentiteettejä. Ajatus on, että *symbolisen avaruuden jakaminen* estää identiteettien kärjistymistä vihollisuuksiksi. (Esim. Mouffe, 2005, 20, 52, 121.) Mouffe on sittemmin käsitellyt sekä taiteen että tilojen teemaa pehmeämmin. Hän suosittaa taitelijoille instituutioiden kautta toimimista: ”Kriittiset taiteelliset käytännöt eivät osallistu hegemonianvastaiseen kamppailuun hylkäämällä institutionaalisen kentän, vaan kiinnittymällä (*engaging*) siihen, tavoitteena vaalia erimielisyyttä ja luoda agonististen tilojen moninaisuus, jossa voidaan haastaa hallitseva konsensus ja tuoda esille uusia identifiikaation muotoja” (Mouffe, 2012, käänös M.M.). Tässä on paitsi taitelijoille myös museoinstituutiolle ehdotus, jota on vaikea ohittaa.

Aihepiirin huomioiden Jacques Rancièren ohittaminen tässä tutkimuksessa olisi ollut erikoinen teko. Rancière on rakentanut politiikka-



käsitteen, joka vaikuttaisi ensisilmäyksellä olevan omiaan tuottamaan nykytaiteelle poliittista merkitystä: politiikka on muutoksia aistittavan jaossa, ”politiikka on periaatteeltaan esteettistä” (Rancière, 2009c, 94). Asiassa on kuitenkin suuri mutta: Rancièren ontologiassa politiikka ja taide eivät kohtaa. Taide ei voi olla poliittista, sillä ei ole mitään suoraa linkitystä taideobjektin kokemisen ja poliittisen aktivoitumisen välillä. Kun taide viestii politiikasta, se lakkaa olemasta taidetta. Rancièren esittämiä syitä tälle tilanteelle käydään läpi myöhemmin, osassa 5, kappaleessa 5.1 *Esiintulemisen alustat*. Rancièren taiteen poliittisuuteen liittyviä päätöslauselmia on ansiokkaasti purkanut Rancière-kääntäjä ja -asiantuntija Gabriel Rockhill (2012). Hän läpivalaisee Rancièren tuottamaa teoreettista monimielisyyttä tehokkaasti ja päättää tarkastelunsa suurin piirtein toteamukseen: taiteen poliittisuudesta voi ottaa selvää. Rockhill ehdottaa taiteen käytäntöjen tutkimista osana sosiaalista todellisuutta ja kehottaa meitä hyväksymään, että taiteen poliittisuus voi olla muutakin kuin suoraa, kausaalista vaikuttamista ihmisten toimintaan. Tässä tutkimuksessa tehdäänkin juuri niin.

Niklas Luhmannin järjestelmäteoria sisältää kuvaukset paitsi yhteiskunnan kokonaisjärjestelmästä myös sen politiikan ja taiteen alajärjestelmistä. Kuten tuonnempana kuvataan, hänen rakentamansa politiikan alajärjestelmän kuvaus (2000b) heijastelee kyllästymistä siihen, että politiikkaa tavataan pitää yhteiskunnan pohjana, sitä ylläpitävänä sfäärinä. Hänelle politiikka on alajärjestelmä muiden joukossa, eikä sen binäärikoodin ulottaminen kaikenlaisten asioiden käsittelemiseen ole yhteiskunnan toiminnalle lainkaan hyväksi. (Borch, 2011, 122–123.) Järjestelmäteorian vetoavuus liittyy sen kokonaisvaltaisuuteen ja kirkkauteen, normatiiviseen siisteyteen. Havainto alajärjestelmien rajatuista logiikoista on intuitiivisesti ymmärrettävä ja maailman tapahtumia ajatellen selitysvoimaisen tuntuinen. Sen sijaan Luhmannin yritykset löytää järjestelmille koodeja tuntuvat joskus konstikkailta. Voidaankin ajatella, että Mouffe ja Rancière esittävät tässä tutkimuksessa haastajia, jotka ehdottavat toisenlaisia koodeja, toisenlaisia toimintalogiikkoja ja -aloja politiikalle. Kuten myöhemmin esitetään, Luhmannin taiteen alajärjestelmän kuvaus (2000a) keskusteleekin kiintoisalla tavalla Rancièren politiikan käsitteen kanssa.

#### 4.1 Agonistinen poliittinen

Kun Luhmannin teksti huokuu ajoittain harmistusta kaikkialle leviävää politiikkaa kohtaan, Chantal Mouffin huolet ovat päinvastaiset. Hän on teksteissään purkanut turhautumistaan siihen, että sosialismin luhistuminen ja uusliberalismin voitto on vienyt meiltä todellisen poliittisen. Liberalistinen demokratia rakentuu kahden mallin päälle, joista kumpikaan ei edusta

Mouffen näkemystä poliittisesta. *Aggregatiivinen paradigma* vie markkinatalouden mallin yhteisistä asioista päättämiseen. Siinä politiikka on omaa etuaan maksimoivien yksilöiden muodostamien eturyhmien kilpailua ja kompromissimuodostusta. *Deliberatiivinen paradigma* reagoi edelliseen korvaamalla poliittisen moraalilla. Sen keskeinen edustaja on Jürgen Habermas. Instrumentaalisen rationaalisuuden sijaan siinä korostetaan kommunikatiivista rationaalisuutta, neuvottelun ja yhteisen järjelyn kautta saavutettavaa konsensusta. (Laclau & Mouffe, 1985, vxii; Mouffe, 2000, 117; 2005, 12–13.) Tavallinen näkemys on, että aggregatiivinen paradigma perustuu matematiikalle eli vahvemman kannan voittamiselle, deliberatiivinen paradigma kantojen taipumiselle toisiaan kohti avoimessa vuorovaikutussuhteessa. (Esim. Biesta, 2011, 146–147; Rostbøll, 2008, 19–30.)

Mouffen näkökulmasta kumpikin malli perustuu rationaalisuudelle, eikä rationaalisuus hänestä ole todellista poliittista olennaisesti kuvaava asia. Aggregatiivisen ja deliberatiivisen rationaalisuuden, talouden ja moraalien valtaama poliittinen on kadottanut elinvoimansa, eikä se enää kiinnosta ihmisiä. Konsensustaipumus asettuu uhaksi demokratialle. (Laclau & Mouffe, 1985, vxii–xviii; Mouffe, 1999b, 745–746; 2005, 2.) Mouffen mielestä poliittinen on pohjimmiltaan osapuolten välistä taistelua, joka voi päättyä vain hetkelliseen, *konfliktuaaliseen konsensukseen*. (Mouffe, 1999a, 4; 2000, 103.) Toisen vallalle, hegemonialle alistuminen ja sitä vastaan taistelevat ovat tunnekylläisiä tapahtumia. Poliittisen affektiivisen ominaislaadun sivuuttaminen ”arkaaisena” tai domestikoiminen ulos julkisesta sfääristä on vaarallista. Jos politiikka käsitetään pelkkänä järkevänä asioiden hoitamisena, se ei tarjoa riittävästi vastakkainasetteluja vireän demokratian ylläpitämiseksi. (Mouffe, 1993, 1, 5–6, 140; 2000, 95; 2005, 28–29.)

Näistä kannanotoista huomaamme, että Mouffe ei arkaile viedä ”ontisella”, politiikan tapahtumisen tasolla kohtaamiaan asioita ”ontologiselle” tasolle, pohdiskeluksi poliittisen olemuksesta. Mouffelle poliittinen pohjautuu *meidän* (us) erottautumiseen *noista* (them) ja tämän eron antagonistiseen luonteeseen. Mouffen vakaumus, että politiikassa on kysymys kollektiivisten, eroon perustuvien identiteettien muodostamisesta, on peräisin Carl Schmittiltä. Natsipuolueeseen liittyneen Schmittin poliittinen filosofia on ymmärrettävistä syistä pitkälti sivuutettu sodan jälkeen. Mouffe kuitenkin pitää useita Schmittin näkemyksiä politiikan erityislaadusta hedelmällisinä. Hänestä Schmitt on vastustaja, jonka avulla voimme lujittaa liberaalia demokratiaa – ”voimme ajatella Schmittin kanssa Schmittiä vastaan” (Mouffe, 2005, 14; ks. myös 1993, 2, 118, 123).

Schmittin käsitys demokraattiseen politiikkaan väistämättä sisäänrakentuneesta antagonismista perustuu ajatukseen homogeenisyydestä, heterogeenisyydestä ja tasa-arvosta. Schmitt huomauttaa, että konkreet-

tista, todellista tasa-arvoa voidaan ylläpitää vain jollain kriteereillä rajatun yhteisön tai yhteiskunnan sisällä. Yhteisöllä on oltava rajat, joiden sisällä tasa-arvon voidaan olettaa toteutuvan. On oltava *toisia*, joiden kanssa tasa-arvo ei toteudu, jotta tasa-arvo saisi käytännöllisen merkityksen. Tämän yhteisön syntymisen, homogeenisyyden kriteerit voivat olla erilaisia. Olennaista on, että ne mahdollistavat erottautumisen toisista. (Schmitt, 2000 [1923], 9–10; Mouffe, 1999a, 39–40.)

Schmitt puhuu ihmisyyhteisöjen luontaisesta taipumuksesta rajata heterogeenisyyttä ulkopuolelle, jopa sen eliminoimisesta tai hävittämisestä. (Mouffe, 1993, 106.) Mouffen mielestä tätä havaintoa ei tule hylätä moralistisin perustein, vaan sitä tulisi ymmärtää ja tutkia suhteessa poststrukturalismiin, jota se ennakoii – erityisesti Derridan *eron* (différance) käsitteeseen. (Laclau & Mouffe, 1985 xi, 111–112; Mouffe, 1993, 141; 2000, 12–13, 21; 2005, 15.) Derridan poststrukturalistisen semioottisia merkkijärjestelmiä koskevan kuvauksen yhdistämistä Schmittin essentialistiseen käsitykseen poliittisesta voidaan pitää kiistanalaisena – etenkin kun Derrida itse on vastustanut Schmittin metafysisiä näkemyksiä vihollisen välttämättömyydestä teoksessaan *Politics of Friendship*. (2005 [1994]). (Ks. myös Abizadeh, 2005, 57; Fritsch, 2008, 180–181; Spivak, 2000.)

Mouffe on luonut Derridan käsitteistön pohjalta oman tulkintansa ja päätelmänsä eikä ilmeisesti koe tarpeelliseksi selvittää suhdettaan Derridan ajatteluun laajemmin.

Mouffen identifikaation teoriaa ymmärtääkseen kannattaa tutkia asiaa hieman lähemmin. Saussurella kielijärjestelmän merkki voi saada identiteettinsä vain suhteessa toisiin, negaation kautta. Derrida päätteli, että jos *a* saa merkityksensä suhteessa *b*:hen ja päinvastoin, *a*:n merkitys on viime kädessä riippuvainen siitä itsestään, eikä kieli voi toimia. Toisin kuin Saussurella, jolle merkityssysteemi on teoreettisesti rajattu, lueteltavissa oleva, Derridan mielestä kielijärjestelmän oli toimiakseen oltava avoin. Näin kielijärjestelmän ulkopuoli tulee konstituomaan sen sisäpuolta. Koska järjestelmä on avoin, elementin lopullinen merkityksen kiinnittyminen lykkääntyy. Ajatellaanpa tilannetta jossa lapsi esittää ”Mikä on *n*” -kysymyksen tai jossa etsitään sanakirjamerkitystä hankalalle sanalle. Määritelmät johtavat uusiin määritelmiin, loputtomasti. Derridan *différance* käsite viittaa siis sekä eroon muista käsitteistä että käsitteen yksiselitteisen merkityksen loputtomaan lykkääntymiseen. (Abizadeh, 2005, 57; Fritsch, 2008, 180–181.)

Derrida kuvaa lopullisen merkityksen määrittelemisen mahdolluutta ja siihen kuitenkin kohdistuvaa loputonta halua. Tämä Derridan kielijärjestelmän tutkimuksen puitteissa tekemä huomio nivoutui osaksi Mouffen poliittisen identifikaation teoriaa jo tämän työskennellessä

Laclaun kanssa. Laclau ja Mouffe siirtävät asetelman ihmisten poliittisten identiteettien rakentumisen kuvaukseen. Derridan ohella he lainaavat myös Lacania linjatessaan, että antagonismi syntyy syvään juurtuneesta halustamme määritellä poliittinen lopullisesti ja objektiivisesti eli sulkea se. Koska jokin kokonaisuuden elementti aina ottaa sen valtaansa, seurauksena on ulossuljettujen elementtien antagonistinen vastarinta. (Laclau & Mouffe, 1985, xi, 88, 111–112, 122–122.)

Derridalle elementin identiteetti on loputtomasti itsensä jakama. Identiteetti syntyy suhteesta rajattomaan systeemiin, jonka osa elementti itse on. Elementti on yhtäältä toiseuden läpikäynti ja toisaalta sen tuottaja. Siksi sen identiteetti on Derridan sanoin *aporeettinen*. (Fritsch, 2008, 179–180.) Laclau ja Mouffe ymmärtävät tämän niin, että muodostuakseen on erottauduttava ja omaan identiteettiin tunkeutunut toiseus poistettava. Koska jäännöksetön identifioituminen ei koskaan lopullisesti onnistu, prosessi on väkivallan leimaama. Schmittiin tukeutuen Mouffe päätelee, että tämä poliittiseen identiteetinmuodostukseen liittyvä, toiseutta ulossulkeva väkivalta on antagonismin lähde. Sosiaalinen objektiivisuus on sula mahdottomuus, kaikki määrittelemisen perustuu ulossulkemiselle. Mutta koska yhteisöstä ei voida päästä yhteisymmärrykseen, politiikka ja sen mukana demokratia jatkuu. (Fritsch, 2008, 180; Laclau & Mouffe, 1985, 121–122; Mouffe, 1993, 85, 145–146; 2000, 12, 33.)

Mouffelle poliittinen onkin siksi perustaltaan konfliktuaalista tapahtumista, jota määrittävät yhteenotot meidän ja niiden välillä. Mouffen suositus on, että tämä lähtökohta ymmärrettäisiin eikä poliittisen antagonistista luonnetta pyrittäisi siivoamaan piiloon. Kun konflikteille luodaan julkista tilaa, estetään vallasta kilpailevien *vastustajien* (adversaries) poteroituminen anti-demokraattiseksi, potentiaalisesti väkivaltaisiksi *vihollisuuksiksi* (enemies). (Mouffe, 1999a, 4, 5; 2000, 102–103; 2005, 20, 52.) Tilan merkitys on tälle jaottelulle oleellinen: vihollisilla ei ole yhteistä symbolista tilaa, vastustajilla on yhteinen symbolinen tila. Symbolinen tila muokkaa vihollisesta vastustajan, jota Mouffe on luonnehtinut myös ”ystävälliseksi viholliseksi” – ystäviksi tilaa jakavina olioina, vihollisiksi tilan jakamiseen liittyvien kysymysten suhteen (Mouffe, 2000, 13).

Ystävälliseksi viholliseksi ei kuitenkaan kelpaa kuka tahansa. Osallistuminen edellyttää paikallisten *eettis-poliittisten periaatteiden* kunnioittamista, mikä länsimaisessa demokratiassa tarkoittaa tasa-arvon ja vapauden arvoihin sitoutumista. Silti juuri erimielisyys näiden periaatteiden toteuttamisesta estää yhteisön lopullisen määrittelemisen. (Mouffe, 2005, 31–32, 121.) Mouffe tuntuu tähtäävän putoamisvaarassa olevien sitouttamiseen demokratiaan vahvojen ryhmäidentiteettien avulla. Toisiaan sietävät ryhmät muodostavat atomisoituneita, turhautuneita yksilöitä parem-

man suojan antidemokraattisia voimia vastaan – niitä vastaan, jotka eivät ole enää pelastettavissa.

Mouffen kuvaama *agonistinen pluralismi* on kuin välipysäkki ennen tuhoon johtavaa antagonistista taistelua, jota Schmitt pitää liberalistisen demokratian loogisena lopputuloksena. Schmittistä poiketen Mouffe käsittää hegemonialle, vahvemmalle alistumisesta syntyvän ahdistuksen demokratian käyttövoimana. Antagonismi ikään kuin pysäytetään agonismiin, poliittiseen lataukseen, joka järkevästi kanavoituna tuottaa vireän demokratian. Tätä on agonistinen pluralismi, itsen tuottamista, toisen sietämistä, loputonta taistelua vallasta.

#### 4.1.1 Teoriasta käytäntöön: Mouffe

Mouffen poliittisen käsitteelle on siis olennaista erottelu meidän ja noiden välillä sekä tämän jaon antagonistinen pohjavire. Toiseuden ulossulkemisesta syntyvä jännite voi ilmetä viholliskuvien luomisena, silloin kun yhteistä symbolista tilaa ei ole, tai vastustajien välisenä taisteluna symbolisen tilan järjestämisestä. Mutta miten tämän poliittisen voisi erottaa nykytaiteen museossa kiertelvien ihmisten puheesta tai käyttäytymisessä?

Ensin on huomioitava, että kaikki identifioituminen eli samastuminen ja erottautuminen ei ole poliittista, vaikka siinä käytetäänkin toista itsen rakentamisessa. Levollinen havainto toisen erilaisuudesta ei sovi Mouffen kuvaukseen poliittiselle ominaisesta tunnekylläisyydestä. ”Nuo” eivät myöskään ole mitään *kilpailijoita* (competitors), joiden kanssa asioista voidaan keskustella ja sopia. (Mouffe, 2005, 20.) Agonismi on sanana täynnä ärsyyntymistä, kiusaantumista ja tuskastumista. Kritisoidessaan deliberationisteja rationalismista ja ihmisten ”intohimojen ja affektien” sivuuttamisesta poliittisen tarkastelussa (Mouffe, 1993, 140; 2000, 95; 2002; 2005, 6.) Mouffe itse hämmäntävästi pidättäytyy näiden mainittujen tunteiden tarkemmasta luonnehdinnasta. ”Kollektiiviset intohimot” ovat Mouffen kielenkäytössä lähinnä jotain ainetta – polttoainetta tai laavaa – jota on ”mobilisoitava” ja ”kanavoitava” järkevästi. (Mouffe, 2005, 30.)

Tällaisia muotoiluja tutkiessa Mouffen ehdotus alkaa tuntua kyyniseltä. Mouffe niputtaa aggregatiivisen ja deliberationistisen paradigman edustajat rationalisteiksi, mutta yhtä rationalistiseksi voidaan kai käsittää ajatus ihmisten poliittisten passioiden orkestroinnista. Derridan merkkijärjestelmäkuvaukseen sisältyvä pohdinta konstituovasta ulkopuolesta kääntyy Mouffen ja Laclaun käsittelyssä jonkinlaiseksi selitykseksi poliittiseen liittyvistä affekteista. Itsemäärittelyyn tarvitaan toista, ulkopuolta, mikä luo loputtoman, jännitteisen riippuvuuden toisesta ja samalla toisen edustuksen itsen sisälle. Sulkeuman mahdottomuus jättää itsen haavoittuvaksi, epävarmaksi, turhautuneeksi ja epämiellyttävällä tavalla riippuvaisek-

si juuri siitä, jota ei halua. Agonistinen tunne kumpuaa sulkeuman halusta ja pakosta hyväksyä toinen, ei-haluttava itsen rakennusaineeksi.

Haastateltavan tunnetilojen arvioiminen puhetallenteen tai tekstilitteraatin perusteella on hyvin spekulatiivista. Mouffen kuvaamaa agonistista poliittista aineistosta etsiessäni olen kuitenkin päätynyt käyttämään seuraavia kriteerejä. Puheessa on ilmentävä

- 1] erottelu meidän ja noiden välillä
- 2] noiden kokeminen vastustajina tai vihollisina
- 3] agonistinen tunne: ärsyntyminen, kiusaantuminen, tuskastuminen

Lisäksi agonistiseksi poliittiseksi luokittuakseen puheen olisi

- 4] erottava talouden (instrumentaalinen rationaliteetti) ja moraalın (deliberatiivinen rationaliteetti) rekisterissä tapahtuvista tavoista hahmottaa näitä eroja

Kun Mouffe tai Schmitt puhuvat me/nuo -erottelusta, he viittaavat erotteluihin ihmisten välillä. Miten sitten pitäisi suhtautua ihmisen ja taideobjektin kohtaamiseen? Miten esine voisi tulla osaksi tällaisia kollektiivisten identiteettien rakentamiseen tähtääviä strategioita? Käsitän esineen latour-laisittain olennoksi, joka voi yhtä lailla olla yksi meistä tai yksi noista – osa omaa, vastustajien tai vihollisten kollektiivia. Kuvaan seuraavaksi hypoteesejani siitä, miten agonistinen poliittinen voisi nykytaiteen museossa ilmetä.

TAIDEOBJEKTI voi museon tarjoamassa symbolisessa tilassa edustaa, representoida meitä tai noita. Objekti voi olla käsittämätön ja vaikeasti luokiteltava, mikä saattaa johtaa siihen, että se käsitetään toiseuden edustajana. Joskus taideteos kuitenkin tuntuu ja näyttää omalta, minulta tai meiltä. Näille sitoutumisille tai erottautumisille voi olla selkeitä perusteita, mutta ne voivat jäädä myös selittämättömiksi.

Taideobjektit ovat merkkejä prosesseista, joku on ollut läsnä, suunnitellut, koskettanut, työstänyt. Objektit heijastelevat poissaolevia TEKIJÖITÄÄN, jotka voidaan myös käsittää meidän tai noiden edustajiksi. Joskus identifikaatio voi tapahtua esimerkiksi teoksista tai teoskuvauksista luettavan kansallisuuden, etnisyyden, uskonnollisuuden, luokkataustan, sukupuolen tai seksuaalisen suuntautumisen perusteella.

Tässä tutkimuksessa myös MUSEO voi edustaa meitä tai noita. Koska informanttini olivat suurelta osin potentiaalisia museokävijöitä, he saattavat kokea itsensä ”toiseksi” suhteessa museon edustamaan taide-maailmaan, tai taidemaailman ”toiseksi” suhteessa heidän itsensä edustamaan arkijärkeen.

Tutkimukseen osallistui myös pareja, joiden keskustelu näyt-

telyssä tallennettiin. Siten KESKUSTELUKUMPPANI voi asiasta riippuen määrittä ”meidän” tai ”noiden” edustajana.

Lopulta; haastatteluissa, joissa käytiin välittömästi näyttelykokemuksen jälkeen läpi eteen tulleita asioita, HAASTATTELIJA saattaa määrittä ”meksi” tai ”noiksi.” Koska haastattelijan läsnäolo ei kuulu tavalliseen näyttelykokemukseen, nämä tilanteet voitaisiin rajata tutkimuksen ulkopuolelle. Ne saattavat kuitenkin valottaa kiintoisalla tavalla myös muita – taiteeseen, taiteilijoihin, museoon, taidemaailmaan ja tutkimukseen liittyviä rajalinjoja sekä niiden herättämiä tunteita.

Olipa kyse identifikaatiosta suhteessa taideobjektiin, sen tekijään, museoon, keskustelukumppaniin tai haastattelijaan, sen tulisi poliittiseksi luokitukseksi myös synnyttää agonistisia tunteita, muistuttaa kamppailusta jonkin puolesta ja jotain vastaan. Kuten edellä on kuvattu, näiden tunteiden erotteleminen ja analysoiminen on hyvin spekulatiivista. Agonistinen tunne vaikuttaakin olevan Mouffen selkeän ”poliittisen” määritelmän sisälle rakennettu troijalainen hevonen. Miten erottaa kilpailija vastustajasta tai vihollisesta, ellei tunteen lämpötilaa mittaamalla?

Enhkäpä vielä haasteellisempaa on löytää ”puhdasta poliittista”, sellaista puhetta meidän ja noiden erosta, joka ei palaudu keskusteluksi eturyhmäintresseistä tai hyvästä ja pahasta. Kun Mouffe arvosteli ankarasti Habermasia poliittisen hukkaamisesta taistelussa aggregatiivista paradigmaa vastaan, hän nähdäkseni tuotti omalle deliberationismille vas-  
taiselle poliittisen käsitteelleen todella tiukat rajat. Analyysissä agonistista poliittista etsitään tiukentamalla kriteeristöä vähä vähältä. Analyysi alkaa aineistokohdista, joissa luodaan rajoja meidän ja noiden välillä, etenee vastustajien ja mahdollisten viholliskuvien tarkentamiseen sekä agonististen tunteiden etsimiseen. Lopulta palataan kysymykseen puhtaan agonistisen politiikan mahdollisuudesta.

#### 4.1.2 Piilotettu ilo

Rajalinjojen rakenteleminen suhteessa toisiin on perusinhimillistä: näin luomme eheää käsitystä itsestämme. Nopeat identifioitumiset tuottavat sarjan eräänlaisia projektiminuuksia, joiden varassa toimia, arvioida ja ajatella. *ARS 11* -näyttelyssä ”toiset” olivat selkeästi esillä ja tilanne meukas identifikaatioiden tarkkailun suhteen. Rajalinjoja piiriykin luontevasti meidän, suomalaisten/länsimaalaisten/ eurooppalaisten ja noiden, ulkomaalaisten/kehitysmaalaisten/afrikkalaisten välillä.

Katotaas. Kaippa noi nimet on siellä sitten selitetty... uudelleenkin.  
Muut nimet on *ulkomaalaisii*, tos on yks, Elina Saloranta *suomalainen*.  
Mitäs nää muut... Tuol on kans Laura Horelli.

Eli näyttäis olevan *ulkomaalaisten taiteilijoiden* tekeleitä kaikki, lähes. Tai *ainakin nimet*. [Tarmo, 3.]

Tarmon katse osuu nopeasti näyttelyn sisääntuloväylän viereiseen seinään kirjoitettuihin taiteilijoiden nimiin. Suomalaiset nimet erottuvat joukosta ja noiden nimistä. Rajalinja ei kuitenkaan ole agonistinen. Tarmo huomauttaa, että nimen perusteella toiseksi luokitettava voi ollakin omia: *tai ainakin nimet*. Nimi ei enää tee kenestäkään ulkomaalaista, suomalaisuuden ulkopuolista.

Henri: Nää on aika mielenkiintoiset mun mielestä. Ja sit ku tää on tällanen visuaalinen mittasuhteisiin liittyvä asia niin niist saa tällan *suomalainen sivistymätön ihminen* kans aika paljon irti et ei tarvi ihmetellä mitään *kulttuurisii asioita* mist ei kuitenkaan *ymmärrä mitään*. Et nää on sillai yleisökiitollisia, töitä tällaselle kaukaa, *kaukaa Afrikasta, tai siis Afrikan kannalta etäältä tulevalle ihmiselle*. Mun mielestä. [K, 3.]

On huomiota herättävää, miten nopeasti ihmiset toisaalta huomioivat etnisyyteen ja kansallisuuteen liittyviä rajalinjoja ja miten taitavasti he toisaalta irrottautuvat omasta positiostaan. Tekstikatkelmassa Henri kuvaa olevansa *kaukaa Afrikasta*, vaikka Helsingistä katsoen tuntuisi järkevämältä luonnehtia teosta ja sen tekijää näillä sanoilla. Hän sijoittaa Afrikan tyylikkäästi tapahtumien keskiöön ja itsensä kartan ulkoreunalle. Ulkoreunaa määrittää ”sivistymättömyys” ja ”ymmärtämättömyys kulttuurisista asioista”. Henri kuvaa olevansa *Afrikan kannalta etäältä tuleva ihminen*, mutta puheidensa perusteella siis ihminen, joka on matkalla keskemälle. Teos on Henrille ystävällinen, koska se antaa hänen vain katsoa, nöyryyttämättä häntä hänen tietämättömyytensä vuoksi. Henrin puhe kuvastaa koulutulle ihmiselle tyypillistä poliittista korrektiutta, kykyä suhteellistaa oma osaaminen ja ymmärrys ja kuvitella täysin toisenlainen kokemus maailmasta. Tuon toisenlaisen kokemuksen, afrikkalaisen elämän laatua pohdittiin paljon:

Tomi: Joo. Tuntuu et aika paljon täälkin on semmosta niinku... synkisteleviin juttuihin perustuvia...  
Viivi: Nii on, aika paljon.  
Tomi: Jaja. Joo.  
Viivi: Ehkä Afrikassa on vähän semmost synkkää.  
Tomi: Niin tai ehkä taidekin aina vähän perustuu semmoseen...  
Viivi: Se voi olla.  
Tomi: Tai aina ja aina mut kuitenkin pääsääntöisesti. [K, 3.]



Tomi ja Viivi mietiskelevät afrikkalaisen elämän mahdollista ”synkkyyttä”, mutta rakentavat yhtäkkiä toisenkin toiseuden, joka synkkyyttä mahdollisesti tuottaa: taiteen. Ehkä taiteilijan katse synkistää kohteensa? Ehkä taidemaailma tuottaa melankoliaa? Useat informantit päättävät epäillä näytelyssä afrikkalaisesta toiseudesta annettua kuvaa. Epäilyksen kohteeksi, ”noiksi” määrittyvät esimerkiksi länsimaiset taiteilijat.

Elsa: Sveitsiläinen tämä.

Jalmari: Kyl mä nyt enemmän tykkään siit et Afrikan poika ite tekee taidetta ku et sinne joku... sveitsiläinen menee sitte. Näkemään kui asiat on.  
[K, 3.]

Jalmari haluaisi, että *Afrikan poika ite* näkisi ja kuvaisi todellisuuttaan, todellista erilaisuutta, johon suhteessa Jalmari voisi itseytensä rakentaa. Sveitsiläisen katseen kautta syntyvä näkymä afrikkalaisuuteen ei ole luotettava. Jotkut informantit etsivät tarkasti merkkejä länsimaisen taiteilijan todellisuutta *muuntavasta* toiminnasta. Seuraavassa aineistotteessa pohditaan Pieter Hugon teossarjaa *Permanent Error*. Ensin valokuvasarjan välittämä kuva kaatopaikkaelämän toisenlaisesta todellisuudesta kelpaa Tarmolle sellaisenaan, vaikka todellisuus onkin laitettu poseeraamaan kameran eteen:

Aha täs on ilmeisesti tämmösii poseerauskuvia näistä...  
kaatopaikkadykkareista...  
Ei oo ihan tyytyväisennäkönen elämäänsä.  
Ei maha olla kovin häviä sitte. Tommosissa hommissa.  
Ja onneton kuppanen kottikärrypaha! [Tarmo, 3.]

Epäily kollektiivia kohtaan nousee kuvassa olevasta yksityiskohdasta. Kaatopaikalla työskentelevä tyttö on liian siististi pukeutunut:



PIETER HUGO: Sarjasta *Permanent Error*,  
2009–2010, kuva M.M., V=Sofia

Siel on yks tätiki valkoinen mekko päällä mut se nyt ei kyllä oo varmaan oikeesti sinne dyykkaamaan menny vaan *se on kärrätty sinne ja otettu kuva.*

Se on ihan *liian hienona* ollaksensa siellä, dyykkarina. [Tarmo, 3.]

Lopulta Tarmo katsoo hievahtamatta videota samaiselta kaatopaikalta etsien merkkejä siitä, että kaatopaikkakuvauksen ilottomuus ei ole totta ollenkaan:



PIETER HUGO: Sarjasta *Permanent Error*, 2009–2010, kuva M.M., V=Anders

Ei tossa pitkään jaksa seisoo nyt sit varmaan ku sillä on tota noin raskas lasti olalla *sitä vähän naurattaaki jo että...* tietokoneen koppa täynnä jotain romua ja sit *pitää seisoo käsi vielä ylhäällä* tolleen. *Sil ei meinaa pokka pitää* nyt se sanoo jo kuvaajalle että hh, vieläks pitkään. Hehe. Nyt rupes kuikkimaan sivuillensa.

Nää muut on totisena mutta tää yks, *yks vähän hymyileekii*. Mut ehkei niiden *ois saanu hymyillä*. Niille on varmaan sanottu et olkaa *ankeen ja totisen näkösenä* et tää on nyt niin kamalannäkönen paikka muutenki että *teidän pitää näyttää nyt ankeilta*.

Tota kiinnostaa seurata niinku että hymyileeks se kohta taas ja rupee puhumaan vai... meniks se nyt totiseks ku sille varmaan sanottiin että nyt suu poikki ja... totinen naama.

Joo, meni se totiseks. *Se usko mitä sille sanottiin.* [Tarmo, 3.]

Tarmo rekisteröi tyynesti kuvissa ja videoissa näkemänsä heijastuksen taiteilijan toiminnasta, joka vaikuttaa liki epäeettiseltä: pitää seisoa käsi ylhäällä, ankean ja totisen näkösenä, *suu poikki*. Moinen äkseeraus taiteen palveluksessa ohitetaan kevyesti, mutta Tarmo haluaa lukea videolta vastarintaa: *naurattaaki jo, ei meinaa pokka pitää, rupes kuikkimaan sivuillensa, yks vähän hymyileeki*. Kiinnostus kuvaa kohtaan syntyy halusta tietää, onko ilo todella pakkokeinoin piilotettu. Jos kaatopaikalla seisova kaveri kykenee vastarintaan ja nauruun, hän ei olekaan niin kovin toisenlainen kuin Tarmo. Silloin toiseksi, yhteiseksi viholliseksi määritetty taiteilija, joka vään-telee todellisuutta omien synkkien oikkujensa mukaan.

Luottamus siihen, että ilo on yleisinhimillistä ja yhdistää ihmisiä mannertenvälisesti, on vankkaa. Henri ja Risto katselevat näyttelyn yhdessä ja päätyvät syyttämään taiteilijoiden ohella myös näyttelynrakentajia afrikkalaisen ilon piilottamisesta.



BARTHÉLEMY TOGUO: *Kiivetä alas*  
2005/2011, kuva M.M., V=Kati

Henri: Siis mul on jotenki nyt semmonen olo ku mä luin ton tekstin, et tää näyttely on jollain tavalla kauheen *ryppyotsainen* et täs hirveesti haetaan semmosta yhteiskunnallista tiedostamista. Et missä on huumori? Ja missä on leikki? Tässä näyttelyssä, et toiki humoristi-, niinku *minun mielestä hirveen humoristinen työ* niin sit siin yhtäkkiä selitetään tos, tossa noin teks-tekstissä [aivastaa] tekstissä selitetään että joo, että "näitä ylöspäin kipuamisen keinoja joita asemansa menettäneillä siirtotyöläisillä on". *Että kyllä neki ihmiset leikkii! Niidenki perheiden lapset leikkii.* [K, 3.]

Henri näkee teoksessa iloa ja huumoria, jota siinä ei teoskuvauksen perusteella olisikaan. Se, mikä tuntui tutulta ja samanlaiselta, vietiinkin rajalinjan toiselle puolelle, toisenlaiseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen, jonne Henrillä ei ole pääsyä. Yhdessä näyttelyssä liikkuvat kaverukset päättävät luottaa mieluummin omaan tunnistamisen tunteeseensa kuin museon esittämään tulkintaan erilaisuudesta. Näin rajalinja piirtyykin uudelleen: meidän (Henri, Risto ja afrikkalaiset) ja noiden (ryppyotsaiset näyttelynrakentajat) välille.

Risto: Mulla tuli siitä niinkun, hm, tästä yleisilmeestä niin niin tässä näyttelyssä niinku ... vähän semmonen olo että niinku Afrikassa nyt on kaikki niinku täysin toivotonta ja synkkää ja pahaa että niinkun etet semmosta niinkun... Semmonen niinkun... elämänilo ja sitten niinkun

semmonen toive, tai toiveikkuus tulevaisuuden suhteen et se jotenki puuttui. Etet. *Et mä en ihan täysin kyllä suostu uskomaan että niinkun Afrikassa on kaikki niin huonosti ja niin toivotonta ku mitä tän näyttelyn perusteella vois kuvitella.* [H, 3.]

Monet informantit etsivät kiihkeästi samuutta, yhteisyyttä ja tunnistettavaa tunnetta teoksista. Puhe kätketystä ilosta saattaa heijastaa stereotypiaa afrikkalaisen kulttuurin iloisuudesta, värikkyystä ja rytmikkyystä. Tästä ideasta, itseäkin määrittävästä afrikkalaisuuden kuvasta ei haluta luopua ja siksi meitä konstituivana ulkopuolena käytetäänkin tahallaan väärinkatsovia taiteilijoita ja väärintulkitsevia näyttelyrakentajia. Ärsyyntymisen tunne kohdistuu esittämisen apparaattiin, ei afrikkalaiseen.

#### 4.1.3 Oikeus osoitella

Samastumalla kätkettyyn afrikkalaiseen iloon kokija kykenee pitämään itsen ja afrikkalaisen samalla puolella. Inhimillinen elämä halutaan kokea yhteisenä ja jaettuna, olivatpa olosuhteet suomalaisen mukavat tai afrikkalaisen haastavat. Mielikuvaa yhteisyydestä voidaan suojella vain kääntymällä mediaa, taiteilijoita ja museota vastaan. Silti osa informanteista tunnistaa näyttelyssä rakentuvan kuvan afrikkalaisista ongelmista.

Kyl vaikuttavan näköstä kamaa.  
*Tuntuu pahalta.* Ja menee aina yhtä sanattomaks ku näkee tämmöstä... materiaalia.  
Tulee semmonen... *toivoton olo.* [Lauri, 3.]

Sanat ”kama” ja ”materiaali” vievät keskustelun pois taiteen piiristä. Nyt puhutaan tallennetusta todellisuudesta, jonka Lauri ottaa todesta. Teoksissa kuvattu tilanne vaikuttaa sanoin ratkaisemattomalta, toivotonmuus etsii aiheuttajaansa, kohdetta, jota voi syyttää. Joku kolmas on suljettava ulkopuolelle, jotta voi uudistaa yhteytensä kuvassa kuvattuun toiseen ja alkaa lääkittää mielipahaa. Rajalinja löytyy tutusta paikasta.

Kyl ihan perseest kuin paljon paskaa sinne *dumpataan*. Sit jengii *orjuutetaan* vieläki, mut vaan, niinku eri muodossa nykyään.  
*Suuryhtiöt pitää... rahavirran... Afrikan ulkopuolella ja... vastineeks dumpaa kaikki jämät sinne [naurahtaa].*  
Vittu. Ääh, mennään eteenpäin. [Lauri, 3.]

Laurin tuskastuminen on aitoa ja syvää, agonistista. Passiiviset muodot *dumpataan, orjuutetaan*, etsivät aktanttia kunnes kiinnittyvät ”suuryhtiöihin”. Afrikkalaisen osa hyvinvoinnista maksetaan rahan sijasta jätteillä. Haastattelussa Lauri silti allekirjoittaa myös oman vastuunsa jatkuvasti tapahtuvasta epäoikeudenmukaisuudesta:

Mia: Otiksä kaiken kritiikin vastaan niinku silleen että... nii-in... täällä ollaan?

Lauri: Joo. *Niinhän se on.*

Mia: Allekirjotat ihan silleen ton..?

Lauri: Onhan se *oikeenki osotella* koska, koska niinhän asiat on... [H, 3.]

Lauri kokee, että häntä on oikeudenmukaista osoitella, koska hän ei kykene riittävästi muuttamaan sitä, miten ”me” toimimme. Meidän sisälle avautuu taistelukenttä, jolla käytävien taistelujen lopputulokset ovat ennalta-arvattavia. Vastarinta on miltei mahdotonta.

Lauri: --usein *yksilönä* on aika voimaton olo. En tiiä sit niinku... ja jotenkin *varsinkin suomalaiset on, varsinkin ne on silleen et just ne ei hirveesti mitään tee*. Ei niinku *mitään auta et mä meen* täst tohon kadun toiselle puolelle riehumaan. Silleen et... en tiiä mitä voi tehdä. No se mitä voi tehdä, niinku... *pienis, arki- valinnoissa*. Sitä voi tehdä muttei, ei tommost niinku... pitäis ottaa niinku.. muuttaa koko maailmanpankkijärjestelmä ensimmäiseksi. Ja... rupee tota... jakaa rahaa eri tavalla. Rupee panostaa... panostaa ihan eri, eri niinkun kohteisiin... kehittää niinkun... rauhaa eikä sota. [naurahtaa] Et sit se menee niin niinku... *abstraktille ja sairaalle tasolle* et... En tiiä sit niinku... miten se, tai siin on niin iso gäppi tän... ää taide... näyttelykierroksen ja sen, sen välillä.

[H, 3.]

Laurin puheessa yksilön mahdollisuudet vaikuttaa rajoittuvat ”kadulla riehumiseen” ja ”pieniin arkivalintoihin”, kun todellisuus todella määrittyy korkealla kadun yläpuolella, ”abstraktilla ja sairaalla tasolla”. Tämä täsmää Mouffen kuvauksen kanssa – politiikan tilalle on tullut järkevä asioiden hoito, hyvä manageeraus. Antagonistinen tunteemme, halumme liittoutua ”niitä” vastaan, jotka tuottavat asioita hoitaessaan massiivisesti pahaa, ei enää mahdu politiikkaan. Tunteet hoidetaan kotona ja asioihin yritetään vaikuttaa ruohonjuuritasolla, kotoisia kollektiiveja uudelleensuuntaamalla. Kyvyttömyys edes kuvitella todellista vastarintaa tuottaa häpeää, joka on lähes totunnaista länsimaiselle, ajattelevalle ihmiselle.



PIETER HUGO: *Permanent Error 2009-2010*, kuva M.M., V=Sofia

Sofia: *Oh, mä en halua kattoo enempää ku ahistaa.*  
*Käy samalla tavalla ku aina jossain Maaailma kylässä -festareilla ku menee, tietsä, niihin järjestöpöytiin ja, et "nyt mä haluun ruveta tekee enemmän". Ja näitä asioita ku kuitenkin on, ne on niin tärkeitä ja sydäntä lähellä, mutta ku ne aina jää!*

Mia: Niin.

Sofia: Ja sit tulee semmonen *voimaton olo*. Pitäs keskittyä.

Mia: Mitä sitte voi tehdä?

Sofia: *Jotaki varmasti voi tehdä.* Mä oon hyvin, mä oon täynnä hyviä aikeita kun mä käyn vaikka jossain Maaailma kylässä- tai rupeen miettimään enemmänki. Mä oon kuitenkin ollu niin aktivisti. *Nyt ku mä en tee mitään maailman hyväksi, hävettää.* [V, 3.]

Häpeä syntyy kyvyttömyydestä rakentaa itseys antagonistisessa suhteessa siihen, joka riistää ja tekee pahaa. Laurin ja Sofian puheessa voi nähdä kaipuun selkeään asetelmaan, jossa hyvät taistelevat pahoja vastaan vapauttaakseen panttivangit. Kumpikaan ei ole nyt mukana missään mielekkäässä kollektiivissa, aktanttina, tekemässä. Koska kummankaan kirjanpito ei ole puhdas, koska he eivät kykene organisoimaan poliittista vastarintaa, he joutuvat lukeutumaan meihin, väärintekijöihin.

#### 4.1.4 Todistusaineiston puuttuessa

Kun kyse on elektronisen jätteen kaatopaikasta, kytkentä tapahtumapaikalle löytyy miltei jokaisen suomalaisen taskusta tai olohuoneesta. Tällöin suhde esineeseen, joka ehkä päättyy tai on päätymättä afrikkalaisten jätteenlajittelijoiden käsittelyyn, ratkaisee myös suoranaisen syyllisyyden kuvattuun rikokseen.

Video: "...something very strange with our obsession about the obsolesence..."

Iina: Mut toi on ihan totta. Pitää ostaa aina uus kännykkä ja... hienompi telkkari.

Ilkka: Mm.  
 [kuuntelevat hetkisen]

Iina: Siis *kellään ei oo enää putkitelkkarii, paitsi* [naurahtaa] *meillä.*  
 [nauravat]

Ilkka: Mut *mietippä jos teil ei enää olis sitä ja sä olisit tunnistanu sen tuolt kuvasta niin...* [naurahtaa]

Iina: [naurahtaa] [K, 3.]

Syyllisyys toisen ahdingosta tulee ratkaistuksi sen perusteella, millainen on oma suhde kännyköihin, monitoreihin ja televisioihin. Pitäytyminen vanhassa tekniikassa siirtää rajalinjan tukevasti meidän/kulutuskriittisten ja noiden/statuskuluttajien välille. Mieleen juolahtanut ajatus oman esineen näkemisestä rikoksesta todistavassa aineistossa pysäyttää. Jos riskiä siitä ei ole, rajalinjan vetäminen voi olla nautinnollistakin:

Mia: Joo! Mm. Mikä tos näyttelyssä oli sun mielestä sellanen teos mist, mitkä oli semmosii mist sä pidit eniten?

Anssi: [maiskauttaa] Mä en tiedä voiks sit sanoo pitämiseksi.. Eniten, niin no, sanotaan vaan et mä pidin eniten näistä, mitkä toi esille sitä... *kulutusjuhlan, sitä kääntöpuolta*. [H, 3.]

Anssi miettii pitämistä – voiko toisten syylistymisestä nauttia? Kuitenkin, kun itse elää tilanteessa, jossa useimmiten kokee olevansa se toinen ja erilainen, on mukavaa huomata kerrankin seisovansa oikeassa joukossa:

Anssi: Ehkä se oli hyv- ehkä se oli noitten taideteosten tarkoitus ja hyvä näin jos tulee syyllisyydentunne. Öö, mun taustathan on se, et mullahan ei oo rahaa ostaa mitään.

Mia: Mm.

Anssi: Mä saan sen neljäsataakaksymppii kuussa yhteiskunnan tukia.

Mia: M.

Anssi: Ja tota, käytännös mun rahat menee tota... harrastenukran vuokraan, internetyhteyksiin, ajoneuvoveroon, ja tollaseen.

Mia: M.

Anssi: Mähän dyykkaan ruuat sitte vielä että sekin opiks sitte. Mä oon aika mielenkiintoinen persoona varmaan. [H, 3.]

Anssin poikkeuksellinen elämäntapa miltei ei-kuluttajana rajaa hänet turvallisesti ulkopuoliseksi todistajaksi meidän ja noiden välisessä kampailussa. Hänen esineitään ei ole voinut puikahtaa kuvaan. Anssi operoi maailmojen välillä, kolmantena, joka toisaalta hyötyy, toisaalta ahdistuu resurssien tuhlaamisesta.

Anssi: Mutta. En mä syyllisyyttä koe koska mä tavallaan... *mä kerään niitten muitten heittämät romut pois*.

Mia: Nii just.

Anssi: Et. Mun kannalt se on *hyvä asia*. Tää, *kauhee rällääminen*. Mut siis, *järkiki sanoo* sen et tää ei voi oikeesti ikuisesti jatkuu. Ei meill riitä luonnonvaroja. Kuitenki tää pallo on kaikille sama että...

Mia: Rikkaalle ja köyhälle.

Anssi: Niin.

Mia: Niin. [H, 3.]

Hurja tuhlaaminen ei kuluta vain rikkaan henkilökohtaisia varoja vaan yhteistä omaisuuttamme. Anssi ei juuri moralisoi, vaikka puhuukin *kauheasta rälläämisestä*. Hän muotoilee kritiikkinsä aggregatiivisen paradigman sisällä, rationaalisesti valitsevan yksilön näkökulmasta. Ei ole rationaalista sallia hillitöntä kuluttamista, vaikka ylimäärä osin sataisi myös omaan laariin.

Kuluttajalla, kauhealla rällääjälläkin, riittää keinoja rajata omaa syyllisyyttään kaatopaikkakuvien edessä. Talouden rationaliteetti luo tavaroita, jotka eivät kestä.

Maija: Sit *nää* kerää sieltä..?  
 Anita: No *ne* k- joo.  
 Maija: Mitä *he* voi käyttää johonki..  
 Anita: Joo, mut et se, se on ihan hirvee ympäristökatastrofi siellä *nää*, *nää* tavo- justiin niinku ku *länsimaat kuluttaa* kato ku..  
 Maija: Niin?  
 Anita: ...länsimais kaikki tietokoneet ja muut, nehän on ihan kertakäyttöjuttuja et me, uusitaan koko ajan..  
 Maija: Niin.  
 Anita: ...kaikkia, telkkaris oli semmonen ohjelma et oli printterit, et ne oli, ne on *tehty silleen* et - tai ja hehkulamppu -  
 Maija: Niin?  
 Anita: - että nei kestä, tota, kulutusta. Et printteritki ku ne on, tietyn viiskytuhatta kappaletta printannu, niin, niis on semmonen ohjelma, et ne stoppaa.  
 Maija: Samoin kaikki koneet..  
 Anita: Niin! Mut että se on semmonen, se on *teh-ohjelmoitu sinne!*  
 /Maija: Kyllä... juu.  
 Anita: Et tota... et ihmiset joutus ostaa... uusia. Masiinoita eiks niin. Ja se on ihan uskomatonta, koska hehkulamppuha, toimis periaatteessa - Nykissä juhliittiin kakssataavuotis, jonku hehkulampan..  
 /Maija: Niin.  
 Anita: ...kakssataavuotisjuhlaa ku se on *palanu kakssataa vuotta, yks hehkulamppu*. Mut sit *ne päätti, nää hehkulamppujen tekijät*, että, et pitää tehdä sellasii hehkulamppuja että nei kestä niin kauan koska *muutenhan se ei oo bisnes*. [K, 3.]

Anita lähtee liikkeelle länsimaisesta kertakäyttökulttuurista, johon hän liittää myös itsensä, ”*me uusitaan koko ajan*”. Mutta nopeasti kollektiivin rajalinjan voi siirtää myös tukemaan omaa viattomuutta kuluttajana. Elektroniikan tuottajat rakentavat ongelman tuotteen sisälle - tuote hajoaa, jotta liiketoiminta ei tyrehtyisi. Herkästi rikkoutuva hehkulamppu, joka on palanut jo kaksisataa vuotta, todistaa, että rikkoutuminen ja siten länsimaisen kuluttajan syyllisyys on merkittävin osin tuotettua.

Anita: Niin. Niin! Ja siis... mikä, mikä luonnonkatastrofi, kaiken kaikkiaan! Se on ihan uskomatonta. Mut et sehän on vähän *meille, sit meille muuille... länsimaille ja Amerikalle kaikille eurooppalaisille* niin, ku se on niinku pois silmistä..  
 Maija: Niin.  
 Anita: ...ni pois mielestä. Mut toihan on aivan hurja... katastrofi *niille*.  
 [K, 3.]

Pohtiessaan asiaa äitinsä Maijan kanssa Anita päätyy selkeään jaotteluun *niiden*, katastrofin kärsivän osapuolen ja *meidän muiden* välillä. Syyllisyys lavenee meistä hieman haparoiden, *muu-muiksi, länsimaiksi, Amerikaksi ja kaikiksi eurooppalaisiksi* ja näiden sanallisten käänteiden myötä se laimenee,



muuttuu katastrofia tuottavaksi rakenteeksi. Anitasta tuntuu uskomattomalta, että jotain niin suurta voidaan kätkeä.

Toiseuden rajalinjat ovat monimutkaisia ja risteäviä. Jos ei halua kokea syyllisyyttä, yksinkertaisinta on syyttää representaatiota vääristymistä. Jos päättää luottaa representaatioon, voi etsiä syyllisiä esitetyle myös muualta kuin peilistä. Ehkä ei itse kuulu väärintekijöiden kollektiiviin ja kykenee sen todistamaankin. Ehkä ei ole mahdollisuutta olla tekemättä väärin, koska vaihtoehtoja ei ole tarjolla. Ehkä systeemi on väärin, mutta itse ajattelee systeemin sisällä oikein – ja kärsii.

#### 4.1.5 Nähdä ja tulla nähdyksi

Näyttelyssä itse rakentuu suhteessa moniin väärinkohdeltuihin toisiin eikä syytöstä ole helppoa kääntää itsestä sivuun. Samalla kysymykset resurssien jaosta sekä oikeasta ja väärästä nousevat keskusteluun ja kiertyvät identifikaatioprosessiin tiuhasti. Yritys etsiä Mouffen hahmottelemaa puhdasta poliittista identifikaatiota, joka erottuisi moraalisisista ja taloudellisista kalakulaatioista, uhkaa epäonnistua. On väärin esittää väärä kuva toisesta, on väärin kuluttaa liikaa, on väärin tuottaa tavaroita, jotka eivät kestä tai se mitä itse teen toiselle on väärin. Agonistinen tunne kulkee käsi kädessä moralistisen närkästyksen kanssa.



PIETER HUGO: Sarjasta *Permanent Error*  
2009–2010, kuva M.M., V=Anders

Anders: Jaha, tänne ne on laittanu ne vanhat televisiomonitorit ja... Mä en edes haluu kuvitella paljon tos palaa sähköä hukkaan.

Mia: Miten niin hukkaan?

Anders: No, eihän näit kato kuitenkaan kukaan ja... periaattees tää on vaan teoksen takii tässä ja eihän täs oo niinku mitään syytä, minkätakii ne pitäis olla päällä, ne vois olla vaik pimeenä tai niihin ois voitu laittaa niinku tollasta stillikuvaa että noin vähäinen setti mitä nois mones on... okei kuvaa tulee taustalle, mutta kertoo sit, mutta nää on *nyt vaimaan, että me ollaan nyt*

*löydetty täältä käyttökelpoisia vehkeitä täältä romujen seasta. Sekin kyllä että länskäreitä pitäis kyllä antaa selkään et ne kuskaa sinne noita niinku käyttökelvottomii raatoi, sinne hajotettavaks. Et se on tosi ikävää, et siin niinku... moni lapsi tekee töitä ihan turhaan tollasessa ympäristössä. Kerää, purkaa jotain ja altistuu raskasmetalleille ja kaikelle mahdolliselle, noi noiden purkaminen on jo niin vaarallisia asioita et et niit ei pitäis kenenkään ihmisen tehdä, et ne pitäis koneellisesti tehdä. Et et tai sit niinku miettii et mis menee pieleen. Meinaan toi et poltetaan... jostain [syvä huokaus] poltetaan niinku jostain tommosesta laitteesta niinku muovit ympäriltä et saadaa jäämään jäljelle niinku se käyttökelponen elektroniikka, niin se on tosi kauheeta. Että se paljon tost tulee niinku savuu ja kuinka paljon noi ihmiset tulee... kärsii ja niiden ympäristö ja eläimet ja kaikki niinku ni. Kyl se on niinko, ihan ni, surullista, luonnon raiskausta.*

Mia: M.

Anders: Toivottavasti tämä iphone ei päädy tonne.

Mia: Niin.

Anders: Et sehän on ihmisten tottumuksista kiinni.

Mia: *Tietääks ihmiset* et ne joutuu ne kamat tonne?

Anders: Kyl mä ainakin tiedän. Tiesitsä?

Mia: Mä en tiedä, *mä en varmaan tiennyt* ennenku mä näin tän teoksen.

Anders: M.

Mia: Ajattelleppas sitä.

Anders: Niin, mm, mä oon ollu joskus yheksäkytluvul tappeleen siitä että niit ei lähetettäis.

Mia: Aijaa? [V, 3.]

Esimerkissä Anders etsii kiihkeästi tapoja identifioitua suhteessa esitettyyn. Moraalisesta näkökulmasta puoli on helppo valita, se on lasten, eläinten, ympäristön ja raskasmetalleille altistuvien puoli. Pahojen puolella ovat luontoa ja ihmisiä pahoinpitelevä länskäri ja sähköä tuhlaava taideinstituutio, joka antaa ymmärtää, että monitorit olisi muka haettu afrikkalaiselta kaatopaikalta – tuskinpa vaan. Mutta Anders on tässä meidän kanssa kädessään tutkijan kännykkä, jolla nauhoitusta tehdään. Vain puhumassa, ei lainkaan toimimassa, kollektiivia sisältäpäin muuttamassa. Kännykän kohtalosta tehdään tapaus, jonka perusteella ratkotaan tutkijan ja tutkittavan positiot suhteessa rajaan. Toinen positioita määrittävä tapaus liittyy menneisyyteen. Anders tiesi, oli tiennyt jo pitkään, oli *tapellut* kuvan esittämästä asiasta – tutkija ei tiennyt. Ja juuri nyt Anders haluaisi sulkea sähköä imevät monitorit. On voitava tehdä jotain.

Keskustelu käydään kuitenkin hyvän ja pahan, oikean ja väärän akselilla. Mouffen kuvaus poliittisesta identifikaatiosta vaatii meitä katsomaan taloudellisten ja moraalisten kysymysten läpi siihen, mitä hän pitää todellisena poliittisena. Poliittinen on agonismia, joka syntyy pohjimmiltaan toisen toisenlaisuudesta. Mutta toisen toisenlaisuus tuntuu

poikkeuksetta tulevan esille suhteessa resurssien jakamiseen ja siihen, miten määrittelemme yhteisen hyvän. Seuraavassa katkelmassa Anita miettii mahdollista Afrikan matkaa. Otteessa Anita näyttäytyy omaa etuaan kalkuloivana (aggregatiivinen paradigma) ja toimintansa oikeutusta pohtivana (deliberatiivinen paradigma) yksilönä, joka joutuu miettimään myös sitä, miltä hän vastapuolelta katsoen näyttäisi.

Anita: Kyl mulle tuli ainaki tos justiin osittain sitte se... et ku meil nyt sattuu niinku oleen kartalla perheen kanssa *et me ehkä mentäis tämmöselle safarille sinne Afrikkaan*, mä oon tänään ollu lounaalla yhen semmosen rouvan kanssa ketkä on ollu perheensä kanssa ja... oon justiin pyytäny häneltä niinku, et hän kertoisi heijän kokemuksist ja mis he on ollu ja mitä hän tietää eri juttuja, ni. Sitte niin mulle tää sopi tähän päivään ihan älyttömän hyvin tää ohjelma niinku et sit me tultiin tänne. Mut että... että kyl se niinku tietyl tavalla niinku tää näyttely niin mulle sit asetti sen niinku semmosen tietyn vastakkainasettelun, et no niin, et sit niinku me mennään sinne... johonki hienoon lodgiin asumaan ja. Käydään kattomassa vähän et löytyyks ne big five sieltä ja... sitte niinku... Mut että se on niinku.. et sit ku on nähny tän ni mulla, kyl mulla ainaki niinku, semmonen niinku heräs semmonen... ää, syyllisyys vähän niinku semmonen et hei et onks se se..? Vaik kyl mä edelleenki niinku et, että naivististi haluaisin niinku nähdä ne et, sitä villi- niitä, mä luulen et se on aika iso kokemus että. Ja lapsille niinku nähdä, nähdä tota tommoset isot... villieläimet siellä luonnossa. *Että... et en mä sit tiedä keneltä se on pois toisaalta että... nehän elää sillä turismilla toisaalta että. Että sekin voi olla vähän huono asia, että sit siel ei käytäs.* [H, 3.]

Aineisto-ote sisältää jaottelun, vastakkaisuuden ja tunteen, mutta myös talouden logiikan ja moralistisen pohdinnan elementtejä. Kyseessä on neuvottelu itsen kanssa, jossa halu nähdä ja näyttää lapsille (*keneltä se on pois*) kontrastoituu toisen puutteenalaiseseen elämään. Kysymys on myös siitä, miltä asiat näyttävät. Se, joka haluaa nähdä, myös väistämättä näyttäytyy vastapuolelle *hienossa lodgessaan*. Ja vaikka toinen ei näkisikään, toinen on olemassa ja osallistuu itsen konstituointiin ulkopuolena. Anita ei enää ole varma, haluaako hän todellisuudessa kokea tällaista identifikaatiota.

Alice: Yeah. All I know is that those pictures made me a lot more hesitant to want to go visit Africa. Cause it *looks like such a sad country*. Just looks like that there's too many issues there. And *I'm one of those people* that I kinda put blinkers up cause I don't want my eyes on things, *if I cannot see something, then I can pretend that it just doesn't happen*, I can live with my little happy bubble of a world and *everyone's really happy and... everyone has what they want* and... Those pictures have just made me sad and made me go... Africa is a lot more than just a nice culture and a really fun and vibrant culture, it's really sad culture and.. I don't know if I want to go there... [H, 3.]

Moni informanteista tuntuu odottavan näyttelyltä romanttisempaa ja iloisempaa Afrikka-kokemusta. Näyttelyn koettu surullisuus pilaa ainakin hetkellisesti omia mielikuvia afrikkalaisen kulttuurin hauskuudesta ja elinvoimasta. Moni ilmoittaa haaveilleensa Afrikan-matkasta, miltei yhtä moni alkaa pohtia reissun mielekkyyttä. Kun Anita edellisessä kappaleessa jatkaa moraalisia pohdintojaan sujuvasti taloudellisen rationaalisuuden kielellä, hän alkaa nähdä jo miltei velvollisuutena nähdä *big five*n ohella myös kurjuus, sillä kurjuus saattaa lähteä turismin tuomalla rahalla. Alice sen sijaan haluaisi nähdä vain homogeenista, samanlaista, onnellista ja vaurasta. Katkelmassa Alice suorastaan väittää kykenevänsä rakentamaan itsensä erilaisesta riippumattomasti: *if I cannot see something, then I can pretend that it just doesn't happen*. Unelmakuvassa toista ei ole, on vain loputonta aurin-gonpaisteista samanlaisuutta. Tämän onnellisuuden kuplan ylläpitäminen vaatii kuitenkin rautaisia toimenpiteitä. Seuraavassa aineisto-otteessa keskustellaan ostamisesta ja kestävästä kuluttamisesta:

Alice: Not many people are in that place, where they can be selective on things these days, cause everything is from those poor countries these days and if you are selective because you're buying expensive stuff, your family may then be in a worse position because you're trying to do good by another country or by another lot of people. I think we kind of, it sounds really horrible, but I think we need to be more protective of our families than, try and help another family, cause then...

Mia: So you think you should start with the people that are close to you?

Alice: Basically, I think you need to do your life perfect and to make your family happy, before... cause in the end of the day, what's the point of helping another lot or family if you then make your family worse off. Because, isn't everyone's concern, or shouldn't everyone's concern be their own family? [H, 3.]

Alicen kommentit ovat aineistossa lähimpänä tunnepitoista, me/nuo-erottelulle perustuvaa ryhmäidentifioitumista. Alice sanoo häkellyttävän suoraan. Hän ei piilottele protektionistisia näkemyksiään, jossa, *in the end of the day*, itsen ja oman perheen onni tulee ennen toista ja toisen hyvinvointia. Katkelmasta löytyy erottelu, vastakkaisuus ja tunne, mutta moraalinen rekisteri sivuutetaan kevyesti: *it sounds really horrible, but*. Maailma on taloudellisesti epätasa-arvoinen eikä sitä kannata yrittää korjata omien kustannuksella. On luonnollista huolehtia omista ensin. On mahdollista, että toisen vuoro ei tulekaan. Onko Alice yksityisajattelija? Ajatellaanko Australiassa näin? Kuinka napakasti poliittisesti korrektaa suomalaista pitäisi rapsuttaa, että ajatus epätasa-arvon luonnollisuudesta ja väistämättömyydestä tulisi esille?

#### 4.1.6 Vihollisen valitsemisesta

Alicen näkemysten syntytausta on kiintoisa, hän on Suomessa asuva ja työskentelevä australialainen, joka on viettänyt varhaislapsuutensa tarkasti vartioidulla länsimaisten työntekijöiden asuinalueella Papua-Uudessa-Guineassa. Alice on kokenut selkeän jaon, itseen kohdistuvan vihan valkoisena, rikkaana ulkomaalaisena.

Alice: -- I was only, I was so young, it was just for my eighth birthday that we moved away. But I'm sure *for them it was really difficult*, and *I'm sure they hated us*, because, why were we in their country, why did we have our little compound, why did we have a security guard? But at the same time it was so scary for us, that it was hard to think about *them*, because *we were the ones who had to live in fear of them*. We never thought they were living in fear of us. It was just, kind of a scary time. *I wish my parents hadn't done it.* [H, 3.]

Katkelma paljastaa, että Alicen kuvaus kuplasta, jonka sisällä on vain samuutta ja samanlaisten keskinäistä lojaaliutta onkin hänelle jo koettua todellisuutta. Silti Alice on aina tiennyt eikä voi oikeasti unohtaa, että muurin takana on toinen, joku vihainen ja pelottava, joka toivoo hänelle pahaa. Itseä ei ole vailla toisen konstituovaa katsetta ja toisen itsen sisälle tuottamaa ääntä. Paradoksaalisesti Alice, joka puolustaa omaa onnellisuuden kuplaansa ja sallii sen sisälle vain omia, omaisiaan, onkin juuri oman perheensä vaaraan saattama: *I wish my parents hadn't done it.*

Alicen vanhemmat olivat siis osallisia siihen, että Alicen identiteetti rakentui silloin ja merkittävässä määrin myös nyt suhteessa uhkavaan toiseen. Alicen tarina kärjistää monista kommenteista esille tulevan hädän – ollaan omien panttivankina, sellaisen kollektiivisen identiteetin merkitsemiä, jota ei ole itse valittu. Monille tämä asema tuottaa häpeää. Mutta onko tuo häpeä agonistista ja siten poliittista Mouffen tarkoittamassa mielessä vai ei? Mouffe kuvaa, että antagonismi syntyy halustamme määritellä lopullisesti poliittinen yhteisö eli määritellä se tekijä, joka sitoo yhteisön homogeeniseksi kokonaisuudeksi. Tämä ei voi milloinkaan onnistua, sillä kriteeristä ei päästä yhteisymmärrykseen. Määrittely-yrityksiin kohdistuu vastarintaa. Vaikuttaisi siltä, että ne, jotka ahdistuivat *ARS 11* -näyttelyn taideobjektien tuottamasta todellisuuskuvasta, eivät löydä mitään selkeää hegemoniaa, määritelmää meistä, jota riitauttaa. Meidän määrittelyn politiikan ytimenä on korvannut järkevä asioiden hoitaminen, kuten Mouffe kuvaa. Häpeä heijastelee poliittisen katoamista ja oman poliittisen tekijyyden menettämistä, kyvyttömyyttä.

Enhä eheän ryhmäidentiteetin syntyminen vaatii poikkeuksellisia oloja?

Alice: --I don't know why my parent's did it because...

Mia: You don't know?

Alice: Well *I think they did it because there was good money to be made. But the side of life to us kids...* we were constantly like, we were just, we were in this village, where we weren't allowed to leave, we couldn't just walk to the shops because you had to get past the security guard and we weren't allowed outside our compound, because there were fears we'd be kidnapped and killed because we were white in a black country and...Yeah, *I just don't know how my parents could justify the money, over their family.* [H, 3.]

Aineisto-otteesta voidaan lukea ulos kuvaus rajalinjasta, joka kulkee valkoisten ja mustien välillä. Toinen, risteävä jaottelu löytyy perheen sisäältä, lasten ja vanhempien väliltä. Lasten ja vanhempien välisessä *riidassa* (différend) lapselle annettu kokemus ei voinut tulla sanallistetuksi ja tasavertaisesti käsitellyksi. Kolmaskin jaottelu on mahdollista lukea ulos. Vaikuttaa siltä, että Alice nimeää perheen viholliseksi jotain ideologian tapaista. Vihamielisestä ympäristöstä haettiin hyvä tili (good money) oman perheen eteenpäin viemiseksi. Kiinnittyminen taloudelliseen hyvinvointiin aiheutti kuitenkin ennakoimatonta pahoinvointia sille, jonka piti olla kallisarvoisinta – lapsille. Lapsi ei voinut kulkea vapaasti ja kuluttaa rahaa. Raha teki lapsesta vangin ja mahdollisen väkivallan kohteen.

Tämä havainto resonoi kiinnostavasti Derridan teoksessaan *Politics of Friendship* (2005 [1994]) esittämän Schmitt-kritiikin kanssa. Esimerkiksi Matthias Fritsch (2008) on kirjoittanut Laclau ja Mouffin ongelmallisesta tavasta yhdistää Derridan ja Schmittin ajattelua. Fritsch hahmottaa kolme Mouffin agonistisen poliittisen kannalta merkittävää ongelmaa. Ensimmäinen on se, että Mouffe ja Laclau yksinkertaistavat Derridan merkin identiteetin syntyä. He tunnustavat kyllä sen, että lopullinen määritelmä lykkääntyy jatkuvasti, mutta eivät huomioi Derridan keskeistä väittämää - että ulkopuoli on jo aina sisäpuolella. Koska itse syntyy suhteessa toiseen, koska toisella on edustus itsessä, toinen itsessä myös valitsee ja muokkaa viholliskuvia. Merkkisysteemin loputon suhteellisuus penetroi itsen, mikä suhteellistaa vihollisuuden ja saattaa myös omat ja itsen epäilyksenalaiseksi. (Derrida, 2005 [1994], 68; Fritsch, 2008, 181–188.)

Toiseksi, Derridan mukaan ei ole mitään syytä, miksi identifi kaation vastapuolena, toisena, olisi oltava konkreettinen toinen, elävä ihminen tai ryhmä. Laclaulle ja Mouffella identifikaatio ei voi tapahtua suhteessa abstraktiin ideaan, kuvitelmaan, jumaliin, eläimiin tai vaikka esitettyyn kuvaan, vaan Schmittin tavoin he edellyttävät identifikaatiolle aina ihmisenmuotoisen vastakappaleen, josta symbolisesti erotaan. Derrida havaitsee Schmittillä ”pakkomielteisen” halun konkretisoida toinen. Kolmanneksi, Derridalta ei saa perustelua sille, että suhteen ulkopuoleen

tarvitsisi olla antagonistinen. On yksinkertaistavaa ajatella, että kaikki pyrkisivät väkivaltaisesti, toisutta marginalisoimalla tai eliminoimalla, eroon toisten tuottamista, itsen sisällä kaikuvista äänistä. (Derrida, 2005, 138, 116; Fritsch, 2008, 181–188; ks. myös Abizadeh, 2005, 45–60.)

Se, että Mouffe ja Laclau ovat mahdollisesti käyttäneet Derridan kuvausta kielijärjestelmän toiminnasta tämän muun filosofian vastaisesti, ei varsinaisesti tuhoa agonistisen poliittisen konseptia. Derrida avaa perusteellisesti kysymystä siitä, että jos en vielä ole, miten voin valita mitään? Minunhan on oltava, jotta voin valita viholliseni. Mouffen vastaus olisi, että elämä ilman vastustajaa, vailla kollektiivin sulkemista on tuskallista. Siten en ole, emme täsmällisesti ole poliittisena yhteisönä ennen tuota valintaa. Alicen kuvaus antaa ymmärtää, että selkeä ja kestävä poliittinen identifikaatio syntyy ristipaineessa, jossa vihollisen hahmottaminen on vain yksi osatekijä. On mahdollista ja väistämätöntä hahmottaa myös sitä, miten vihollinen näkee itsen. Itse ja omat on mahdollista nähdä toisen oikeutetuna vihollisena. Ei-inhimillinen tekijä, tässä tapauksessa raha, on mahdollista nähdä vihollisena, joka ohjaa oman toimintaa väärään suuntaan. Alicen tunteet silloin ja nyt ovat syviä, agonistisia, mutta moneen suuntaan liikehtiviä ja ristiriitaisia.

Alicen kuvaus auttaa ymmärtämään, mitä Derrida tarkoittaa, kun hän kirjoittaa veljestä vihollisena. (Ks. myös Fritsch, 2008; Lynch, 2002.) ”Vihollisen on täytynyt jo olla lähellä. Hän varmasti odotti, väijyi lähettyvillä, oman perheeni tuttuudessa, kotonani [--] Tämä vihollinen oli seuralainen, veli, samanlainen kuin itse olen, oman heijastukseni muotoinen – kuitenkin omaa varjokuvaani todellisempi ja kestävämpi kohde” (Derrida, 2005, 172, käänös M.M.). Veljeys ja vihollisuus, kategoriat ”me” ja ”nuo” muovautuvat olosuhteiden muuttuessa nopeastikin. Kysymys on vain kollektiivien rajojen uudelleenmäärittelystä.

#### 4.1.7 Välitilinpäätös: Mouffe

Mouffen poliittisen käsitettä on tässä tutkittu yksinkertaistamalla hänen keskeisiä argumenttejaan ja rakentamalla niistä malli empiiristä koettelua varten. Tavoitteena oli katsoa, mahtaako Mouffen kuvaamaa tai idealisoidua poliittista löytyä puheesta, joka syntyy taide-esineiden kohtaamisen hetkellä taidemuseossa tai näitä hetkiä myöhemmin haastattelussa pohdiskellessa. Kiinnostus kohdistui siihen, minkälaista taideteoksen ja museokäynnin poliittisuus olisi mouffelaistain ymmärrettynä.

Erityisesti *ARS 11* -näyttely tarjosi paljon paikkoja me/nuo-erottelun mukaan identifioitumiselle. Näissä identifioitumisissa keskeiseksi teemaksi nousi syyllisyys ja sen jakaminen. Alla on tiivistelmä siitä, millaisiin positioihin informantit hakeutuivat suhteessa esitettyyn kuvaan

afrikkalaisuudesta ja miten he asennoituvat syyllisyyskysymykseen:

1] *Syyllinen on museo*. Osa kävijöistä koki, että näyttelyssä tuotiin esille vastakkainasetteluja, jotka eivät todellisuudessa ole niin pakottavia tai relevantteja. Museon tuottama kuva afrikkalaisuudesta ei kelvannut oman identiteetin ”toiseksi”, rakennusaineeksi. Puheessa omaa identiteettiä rakennettiin etsimällä näyttelystä me/nuo -erotteluja ylittäviä, yhteisiä piirteitä. Tässä tilanteessa museo, taiteilijat ja taidemaailma asettuivat vastustajaksi, jotka käyttivät totunnaisia erotteluja meidän ja niiden välillä tuottaakseen yleisöissä voimakkaita tunnereaktioita.

2] *Syyllinen olen minä*. Huomattava osa kävijöistä koki, että syytös länsimaita ja siten myös itseä kohtaan on oikeutettu ja tunsi häpeää. Useimmat halusivat samastua näyttelyssä kuvattuihin ”noihin”, mutta eivät keksineet, miten voisivat uskottavasti näin tehdä. Syyllisyyden ja häpeän voidaan katsoa mouffelaisessa katsannossa nousevan siitä, että ei löydy selkeää poliittista vastustajaa, jonka konfrontoiminen mahdollistaisi oman poliittisen toimijuuden mielekkään rakentumisen. Näin emme kykene yhtymään poliittisesti ”noihin”, joiden suuttumusta pidämme oikeutettuna, ja muuttumaan ”meiksi”, joka käy taisteluun yhteistä vihollista vastaan. Oma kysymyksensä on, miten totunnaista tällainen oman syyllisyyden pohtiminen on ja miten syvistä häpeän tunteista on lopulta kyse.

3] *Syyllisyys on kollektiivista*. Osa kävijöistä koki, että itseen kohdistuva syyttäminen on oikeutettua, mutta ei ota syyllisyyttä ylleen täysimääräisesti. He kokevat olevansa osa kollektiivia, jolle ei voi mitään. Kollektiivin sisällä he tekevät niin oikein kuin mahdollista, minkä he uskovat ja toivovat ”noiden” ymmärtävän.

4] *Syyllisyyttä ei tarvita*. Vain yksi informantti piti itsestäänselvänä, että me olemme ”me” ja nuo ovat ”nuo”, eikä liikaa syyllisyyttä kannata kantaa. Hänen kantaansa voi pitää melko puhtaana ja ongelmattomana poliittisena identifioitumisena mouffelaisessa mielessä.

5] *Syyllinen on pahuus ja ahneus*. Sekä ”syylliset” että ”syyttömät” etsivät ongelmien synnyn syytä rahanhimosta ja huonosta moraalista. Mouffen käsitteellistämä agonistinen poliittinen tuntuu siis empiirisesti esiintyvän lähes aina suhteessa resurssien jakoon, sen oikeudenmukaisuuteen ja laajempiin eettisiin kysymyksiin.

Mouffe peräänkuuluttaa Schmittin tavoin, että poliittinen, kollektiivinen identifikaatio vaatii konkreettisen toisen: toisen ihmisen. Listalla vain kohdissa 1, 2 ja 3 pyritään nimeämään konkreettinen vastustaja. Kohdassa 1 vastustajan nimeäminen on vaikeaa, sillä informantit eivät tiedä kovin paljoa siitä, miten esim. *ARS 11*:n tapainen näyttely rakennetaan. Vain taiteilija nousee selkeästi yksittäisenä epäiltynä esiin, vaikka epäily laventuukin koko museota ja taidemaailmaa koskevaksi. Kohdassa 2 ja 3



viholliskuva jää laajaksi ja pehmeäksi. ”Minun” ja ”meidän” lisäksi syyllistä kutsuttiin nimellä ”länsimaat”, ”länskärit”, ”suuryhtiöt” tai ”Eurooppa” ja ”Amerikka”. Silti kohdassa 2 ja 3 esiin nousee myös ei-konkreettisia vihollisia, kuten oma tai muiden laiskuus, kyvyttömyys, kulutusvimma ja uutuudenhalu.

*ARS 11* oli voimakkaasti yhteiskunnallisilla teemoilla ladattu näyttely. Siksi agonistisiin poliittisiin identifikaatioihin keskittyvän analyysin anti museoinstituution kannalta jää esimerkinomaiseksi; toiseuden tuotannot ovat toisissa näyttelyissä toisenlaisia. Näyttelyn kokemisen ohella analyysi keskustelee itse teorian suuntaan. Se testaa yhdellä tavalla ymmärretyn mouffelaisen politiikkakäsitteen toimivuutta empiirisessä työskentelyssä. Tässä katsannossa analyysi on tuottanut enemmän ja kenties yleistettävämpää tulosta. Me/nuo -asetelmien rakentelua tarkastelemaalla saadaan kiinnostava näkymä siihen, minkälaisessa puristuksessa länsimaalainen kuluttaja hahmottelee omakuvaansa. Samankaltaisia luentoja voisi syntyä aineistosta, joka on kerätty shoppailukierroksella ostoskeskuksessa tai lehtipinon äärellä kirjastossa – missä tahansa paikassa, jossa esille laitetut esineet, representaatiot, ideat ja ihmiset parveilevat ja törmäilevät ja iskevät toisistaan ulos identifikaatioita.

Harjoituksen myötä olen pyrkinyt rakentamaan analyyttistä etäisyyttä Mouffen vetoavaan ja selitysvomaiselta tuntuvaan kuvaukseen poliittisesta. Se nojautuu ontologisiin päätelmiin ”poliittisen” olemuksesta ja päättyy likipitään ehdottamaan tekniikkoja väestön käsittelyyn. Poliitiikan ongelma on, että ihmiset eivät pidä siitä. Poliitiikka on asiapohjaista, liittyy ikäviin aiheisiin ja ongelmien vastuuntuntoiseen ratkaisemiseen. Se on sanalla sanoen tylsää. Tositelevisiokonsepti, jossa ihmiset liittoutuvat toisiaan vastaan päästäkseen lipulle ensin, ei ole välttämättä yhtä tylsä. Mouffe haluaakin uudelleenkäsitteellistää poliittisen palauttaakseen sen vetovoimaisuuden. Taipumattomien vastapuolien taistelun seuraaminen ja siihen liittyminen tuottaa tunnetta, jolla voidaan öljytä nitisevää demokratiakoneistoa. Vaikka Mouffe kirjoittaa konfliktista, kysymys vaikuttaa olevan pohjimmiltaan osallisuusbisneksestä, ihmisten kiinnittämisestä, vaikkakin riitaisessa suhteessa toisiinsa. Konseptissa on vahvuuksia. Siksi myös omaa yhteiskunnallista merkittävyyttään miettivän museoinstituution on hyvä evaluoida agonistisen poliittisen lupaus. Osallisuudentuotantoa voidaan pitää kunniallisena, edustuksellista demokratiaa tukevana, ja verovaroja ansaitsevana toimintana.

Ja entäpä jos Mouffe on oikeassa? Jospa ihmisyyhteisöt piristyvät konflikteista ja nauttivat erimielisyydestä? Entä jos tämän elinvoiman hukkaaminen saa todella unohtamaan, että sananvapautta kannattaa käyttää ja että demokratian säilyminen ei ole itsestäänselvyys? Mouffelaiseen

paradigmaan kuuluu yhteisesti jaetuissa symbolisissa tiloissa tapahtuva näkemysten törmäyttäminen. *ARS 11* - näyttelyä pidettiin kuitenkin yksiaänisenä. Osaammeko kuvitella taidenäyttelyjä, joissa vaikkapa kaksi tosiaan vastustavaa näkemystä törmäytetään yhteen ja katsotaan mitä tapahtuu? Nykytaide on usein lähtökohtaisesti yhteiskuntakriittistä, liberaaleista elämänarvoista ammentavaa, suvaitsevaisuutta ja oikeudenmukaisuutta korostavaa. Mitä on tämän yhteiskuntakritiikin kritiikki? Mistä vastakuva ammentaisi? Mitä on vaikkapa konservatiivisia arvoja puolustava nykytaide? Jatkokysymykset jäävät asettamatta. Nämä teoriapohjaiset skenaariot nostavat järkevässä kirjoittajassa häpeän tunteita. Ne ovat taidemaailmojen yleisten arvostusten vastaisia. Laclau ja Mouffen ajatuksiin nojautunut Claire Bishopkin kuvaa taiteen poliittisuuden parhaimmillaan hegemonian, vallitsevan status quon vastaisena toimintana, ei toisiaan vastustavien ryhmien näkemysten törmäyttämisenä yhteen. Kokemuksen kannalta tämä tarkoittaa, että näyttelyn kollektiiviin astuvat saavat syyllisyyden täysimääräisenä päälleen.

Jos käsitämme Mouffen ehdotuksen tällä toisella tavalla, jota hän ei itsekään taiteeseen liittyvien kommenttiensa perusteella kannata, siirrymme erittäin hankalien kysymysten äärelle. Törmäyttäisimmekö elävien ihmisten ristiriitaisia näkemyksiä vain synnyttääksemme kipinöitä demokratian rattaisiin? Jos tavoitteena ei ole yhteisen ymmärryksen rakentaminen, olisiko kyseessä lopultakin vain jonkinlainen sofistinen temppu, jolla yleisö kiinnitetään osallisuuspositioihin? Jaetussa symbolisessa tilassa osapuolet tottuvat toistensa läsnäoloon ja tunnustavat toistensa oikeuden olla ja sanoa. Jotta agon, demokratian dynamo, pysyisi toiminnassa, olisi kuitenkin leikittävä todellisen antagonismin mahdollisuudella. Mutta pysyisikö peli rajoissaan? Kuka sitä lopultakin hallitsisi? Entä mitä sille, mihin viittaamme sanalla ”taide”, tapahtuisi tässä prosessissa? Voiko poliittista tuottaa? Voiko siihen puuttua? Miten sitä kanavoidaan?

Ehdotuksessa on kuitenkin toivoa herättävä mahdollisuus. Mouffen, kuten myös Stuart Hallin näkemykset ihmisen identiteetin rakentumisesta ovat jotenkin jähmeitä. He eivät käsittele monisuuntaisten samastumisten ongelmaa. Voisko törmäyttäminen tuottaakin havainnon oman asennoitumisen ristiriitaisuudesta? Ehkä ristiriitoja tuottavan näyttelyn kokija kiinnittyisi yhteen jos toiseenkin sisäisen fokalisaation paikkaan ja huomaisi olevansa aporeettisessa tilassa, jossa jatkuu ikuinen *toisaalta...* -ihmettely. Tällainen käymistilassa oleminen, etsikkoaika, vaatii jollain aikavälillä oman sisäisen konsensuksen tuottamista, mutta pakottaa myös huomaamaan sen, että tuo tila on konfliktuaalinen.

## 4.2 Osattomien politiikka

Mouffe on sitoutunut me/nuo -erottelusta nousevaan jännitteeseen poliittisen peruselementtinä. Tämän vakaumus nojautuu, kuten edellä kuvattiin, Carl Schmittin näkemykseen tasa-arvosta, joka jotenkin konkretisoituaakseen vaatii toiset, joiden kanssa tasa-arvon ei edellytetä toteutuvan. Natsifilosofin ideoiden uudelleen käsittely vaikuttaa kylmältä ja provokatiiviselta eleeltä. Mouffen teoreettiset valinnat kertovat kuitenkin Mouffen pragmatismista, halusta luoda sellaista poliittista filosofiaa, jolla on iskuvoimaa suhteessa esimerkiksi ihmisten passivoitumisesta ammentavaan oikeistopopulismiin. Mouffe pelkää, että rannaton tasa-arvo jää toteutumatta, abstraktioksi. (Mouffe, 2000, 42.) Samoin hän pelkää, että antagonismin piiloon siivoaminen synnyttää vihollisuuksia, jotka purkautuessaan särkevät yskähtelevästi toimivan konstruktion, jota kutsumme demokratiaksi.

Jacques Rancièren poliittinen filosofia ammentaa pitkälti samoista lähteistä kuin Mouffen. Myös Rancièren poliittisen käsitteen pohjalla on tasa-arvo, josta hän samoin kuin Mouffe ja Schmitt kysyy: ”Missä asioissa ja keiden kesken vallitsee tasa-arvo ja missä ja keiden kesken sitä ei ole? Mitä ovat nuo ’asiat’ ja keitä ovat nuo ’ketkä’? Kuinka tasa-arvo voi koostua tasa-arvoisuudesta ja eriarvoisuudesta?” (Rancière, 2009c, 16). Näihin kysymyksiin Rancière vastaa täysin Schmittille päinvastaisella tavalla.

Rancièren käsitys politiikasta rakentuu voimakkaan alkukuvan varaan. Siinä antiikin kreikkalaiset, Aristoteleen kuvaamana, rakentavat yhteisen hyvän antamalla kukin mitä voivat: ”harvat” (oligoi) antavat rikkautensa, ”parhaat” (aristoi) erinomaisuutensa ja hyveensä, ”kansalla” (demos) on annettavanaan vain vapautensa. Rancière kuitenkin toteaa, että yhteisö rakentuu väärälle laskuopille, vääryydelle. Kansan vapaus ei ole positiivista vapautta vaan suhteessa juuri Ateenan kansallisvaltiossa lakkautettuun velkaorjuuteen. Yhteisön synnyssä kansa palauttaa yhteisöön vapautensa, jota sillä ei ollut koskaan ollutkaan. Siten kansalla ei todellisuudessa ole mitään annettavaa. Kansan kuvitteellinen panos, vapaus, vain asetetaan puskuriksi parhaiden ja harvojen välille, sillä nyt omaisuus ei suoraan sanele herruutta. Samalla niiden ominaisuus, joilla ei todellisuudessa ollut mitään annettavaa, laajennetaan yhteisön ominaisuudeksi (vapaus) ja niiden nimi, jolla ei ollut todellista osallisuutta, tulee koko yhteisön nimeksi (kans). Tämä väärinlaskenta siis konstituoii yhteisön. Poliitiikalla ei ole perustaa ja kaikki yhteiskunnallinen järjestys on sattumanvaraista. (Mt. 30–34, 42.)

Osattomat, nimettömät, nipussa yhdeksi lasketut kansalaiset kuitenkin kykenevät politiikkaan. Poliitiikka alkaa tasa-arvon hypoteesista. Tasa-arvo ei ole Rancièrelle mikään poliittista ontologisesti määrittelevä ominaispiirre vaan tapahtuma, jossa osaton väittää olevansa tasa-arvoinen ja oikeutettu samaan kuin muutkin. Tasa-arvo tehdään. (Rancière, 2004,

52; Rockhill, 2004, 3.) Rancière kuvaa tilanteita, joissa esimerkiksi orjat, työläiset, naiset ovat havainneet tasa-arvoisuutensa toisten kanssa ja tulleet vaatimaan oikeuksiaan. Tässä vaatimisessa olennaista on *logos*, puhe, jonka sisällön voi ymmärtää. Rancière kuvaa antiikin Kreikan orjan asemaa eläimenkaltaisena olentona, jonka ääntely kyllä kertoo koetusta kivusta, mutta joka ei kykene kielellisesti avaamaan kokemuksensa sisältöä. Poliitikassa osattomat tulevat yhä uudelleen vaatimaan osaansa kielellä, jota ymmärretään, vaikka ei haluttaisi ymmärtää. Tasa-arvo on lähtökohta, josta vaatimus esitetään, ei vaatimuksen kohde. (Rancière, 2009c, 24, 37–38, 43–44, 48, 50–52, 72–73, 78–79.)

Yhteiselle näyttämölle astuessaan osaton osoittaa vääryyden olemassa olevassa jaossa. Ensimmäinen konflikti koskee näyttämön olemassaoloa, sillä sitä ei havaita vallitsevassa aistisen jaossa. Erimielisyys myös luo osapuolensa, sillä niitä ei ole ennen konfliktia olemassa. Näin politiikka ei ole jo olemassa olevien osapuolten välistä kommunikaatiota vaan tilanne, jossa jokin uusi osapuoli hahmottuu ja tekee itsensä näkyväksi luomalla yhteisen näyttämön. (Mt. 54, 90.) Edellä kuvattu tapahtuma, politiikka, on harvinainen ponnistus, joka muuttaa esteettistä koordinaatistoa, aistittavan jakoa. (Rockhill, 2004, 3.)

Rancièren keskeiset käsitteet *aistittavan jako*, *poliisi* ja *politiikka* nivoutuvat läheisesti yhteen. Aistittavan jako on ”aistittavien selvyyksien systeemi, joka antaa nähtäväksi samalla kertaa sekä yhteisen olemassaolon, että ne leikkaukset, jotka määrittävät siinä vastaavat paikat ja osat” (Rancière, 2006, 8, suomennos Janne Kurki). Aistittavan jako tuottaa havaitsemisen tavat: sen mitä on nähtävissä ja kuultavissa kuten myös sen, mitä on tässä järjestyksessä sanottavissa, ajateltavissa, valmistettavissa tai tehtävissä. ”Poliisi” tarkoittaa Rancièren kielenkäytössä vallitsevan aistittavan jaon tuottamaa järjestystä ja ”politiikka” tämän jaon haastamista tasa-arvoon vedoten. Poliitiikka on tilanne, jossa osattomat vaativat osaansa. (Rancière, 2009c, 56–57; 2004, 85, 89.)

Voisimmeko siis tutkia taideobjekteja mahdollisena politiikkana eli vallitsevaa aistisen jakoa haastavana kommunikaationa, osattomien vaatimuksena tai jopa latourlaisittain olentoina, jotka itse vaativat huomiotamme ja osaansa poliittisina toimijoina? Rancièren mielestä emme. Ensinnäkään, esineet eivät puhu, ne eivät ole poliittisia subjekteja. Tätä rajoitusta Rancièren ajattelussa on purkanut Jane Bennett teoksessaan *Vibrating Matter: A Political Ecology of Things* (2010). Bennettin perustelut Rancièren teorian avaamiseksi esineiden suuntaan ovat samankaltaisia, mitä tämän tutkimuksen taustateoriassa on esineiden toimijuudesta esitetty ja ratkaisukin on sama: yritetään tutkia tilannetta symmetrisesti. (Mt. 106–108, 151.)

Kuten edellä mainittiin, Gabriel Rockhill (2012) on puolestaan tuulettanut Rancièren politiikan ja taiteen käsitteiden sisältämiä paradokseja, joita hän pitää hedelmällisinä. Rancière on ankara. Paitsi että taideobjekti ei voi Rancièren mielestä toimia poliittisena aktorina, se ei myöskään voi tuottaa poliittisia aktoreita, Rancièren kielenkäytössä ”subjekteja”. (Rockhill, 2012, 29.) Ymmärrän tämän niin, että jos taideobjektin kommunikaatio on esimerkiksi yhteiskunnallisen keskustelun kontekstissa ymmärrettävää, se tulee itse asiassa vahvistaneeksi olemassa olevaa aistisen jakoa, jota Rancière sanoo ”poliisiksi”. Näin se vie tilaa todelliselta politiikalta. (Mt. 29, 32.) Rancière vaikuttaa myös sanovan, että jos taide onnistuu politiikkana, onnistuu kiinnittämään ihmisiä poliittisiin kollektiiveihin, se ei enää ole taidetta. Taiteen poliittisuudelle on vain pieni mahdollisuus, joka liittyy sen irrallisuuteen vallitsevasta aistisen jaosta. Jos taide murtaa esteettisen jakoamme, se tulee määritelmän mukaisesti oleeksi politiikkaa. (Rancière, 2009a, 40, 46, 60.)

Rockhillin huolellisessa tarkastelussa Rancièren kuvaamat politiikka, esteettinen, taide ja poliisi paljastuvat lähtökohtaisesti monimielisiksi, päällekkäisiksi, toisiinsa liukuviksi käsitteiksi, joita Rancièren on pakko hallita ankarasti selkeyttä tuottaakseen. Ongelman keskiössä on politiikan käsitteen monijakoisuus: se on yhtäältä geneerinen havaitsemisen murrokseen liittyvä konsepti, toisaalta hyvin käytännöllinen, sivuutettujen poliittista subjektivisaatiota ja ”poliisin” vastustamista kuvaava tilanne. Sormien välistä valuvan ontologisen pelin sijaan Rockhill ehdottaa empiiristä lähestymistapaa. (Rockhill, 2012, 30–35, 47–48.) Olen tahollani tullut samaan johtopäätöksen. Tässä luvussa tarkastellaan, tulevatko esteettisen jaot haastetuiksi nykytaiteen museossa, ilmaantuuko osattomia osiaan perimään. Ensinnä esitellään kuitenkin hieman Rancièren ja Mouffin poliittisen filosofian eroja.

#### 4.2.1 Rancière ja Mouffe

Mouffe ja Rancière ovat yhtä mieltä tasa-arvon käsitteen merkityksestä poliittiselle ja politiikalle. Kummallekin tasa-arvo on praktinen asia, joka on jotenkin konkretisoitava. Mouffe näkee Carl Schmittin tavoin tasa-arvon mahdolliseksi vain samanlaisten kesken ja samanlaisuuden pohjalta tuotettujen rajojen sisällä, esimerkiksi kansalaisuuden rajaamassa yhteisössä. Mutta kun Schmitt edellyttää vakaata homogeenisyyttä demokraattisen yhteisön pohjaksi, Mouffin radikaalissa pluralismissa tämä tasa-arvon perusta, raja meidän ja noiden välillä, on jatkuvan kamppailun ja uudelleenmäärittelyjen tilassa. Siksi myös demokratian toteutuminen ja poliittisen yhteisön lopullinen määritteleminen jatkuvasti lykkääntyy. (Mouffe, 1993, 72.)

Rancièrelle tasa-arvo on laskut sekoittavaa ”keiden tahansa tasa-arvoa” (Rancière, 2009c, 98) eli täsmälleen sitä, mitä Schmitt pitää mahdottomana. Rancièrelle tasa-arvon edellyttäminen on aiemmin näkymättömän esittämä röyhkeä väite, ilmaantuminen olemassa olevaan aistittavan jakoon. Mouffen kuvaan toimivasta demokratiasta, poliittisesta, tämä tapahtuma sopii. Mutta Rancièren politiikan määritelmä on Mouffen määritelmää tiukempi. Se vaatii politiikalta eräänlaista uutuusarvoa, ha-  
vaittavissa olevan uudelleenmäärittelyä.

Mouffen poliittisen määritelmää voidaan kuvata sanalla ”vääntö”, se on alistumaan joutuvan osapuolen peräänantamattomuudesta syntyvää ikuista taistelua ja vain hetkellistä, konfliktuaalista konsensus-  
ta. Rancièren politiikan määritelmää kuvaa sana ”oivallus”. Poliitiikka on harvinainen tapahtuma: aistittavan jakomme ei mullistu jatkuvasti. Uusia osiaan vaativia entiteettejä ei ilmaannu usein. ”Vääryyttä koskeva ’keskus-  
telu’ ei ole näin *jo muodostuneiden* kumppanien keskinäistä vaihtoa – edes väkivaltaista (Rancière, 2009c, 54, kursivointi M.M.). Siten Mouffen antagonismin ja Rancièren erimielisyyden välillä on selkeä ero: Mouffen konflikti on tuttujen vastustajienittelöä, Rancièren eräänlaista varjonyrk-  
keilyä, jossa toinen osapuoli ei vielä täysin hahmota toista tai tunnusta sen oikeutta edes olla olemassa.

Tämä ero Mouffen ja Rancièren ajattelussa on hienovarainen, mutta selkeä. Kun Rancière kuvaa ”poliisia”, hän ei viittaa sortokoneistoon vaan vallitsevaan esteettiseen koordinaatistoon. Poliisi voi olla parempi tai huonompi riippuen siitä, miten se suhtautuu aiemmin näkymättömien, nyt tasa-arvon olettamuksen varassa vaatimuksia esittävien osapuolten asemaan. (Rancière, 2009c, 58–59; 2004, 89.) Mouffe taas tuntuu painot-  
tavan jo olemassa olevia osapuolia, jo havaittuja eroja. Hän kantaa huolta siitä, että todelliset, havaitut, jo olemassa olevat ja sovittelemattomat erot pyyhitään pöydältä ja korvataan asiakysymysten rationalistisella käsittelyllä. Rancièren näkökulmasta Mouffen poliittinen filosofia määrittyisi toden-  
näköisimmin poliisitoiminnaksi, sillä Mouffe peräänkuuluttaa julkista tilaa legitiimien osapuolien kamppailulle – ei tilannetta, jossa osattomat kyseen-  
alaistavat osapuolten jaon näyttämöllä, joka tulee olevaksi vasta kiistan myötä. Rancièrelle politiikka on hetkellistä. Kun osapuoli ilmenee ja tulee sulautetuksi vallitsevien, tunnustettujen rintamalinjojen topologiaan, kyse ei enää ole politiikasta. (Rancière, 2009c, 64.) On kuin Mouffe koettaisi perustella, miksi menneisyytenä ohitetut rintamalinjat ovat yhä merkitse-  
viä, kun taas Rancière tutkisi maastoa valmiina tunnistamaan uusia jakoja.

Tasa-arvo- ja konfliktikäsitteiden lisäksi Mouffen ja Rancièren ajatukset sivuavat toisiaan, kun kyse on itse osapuolten kohtaamisen tilan-  
teesta. Mouffe puhuu yhteisestä symbolisesta tilasta, joka tekee *vihollisista*

(enemies) *vastustajia* (adversaries) ja kesyttää antagonismin agonistiseksi suhteeksi. Mitä tuossa tilassa tapahtuu, jää hämäräksi. Kyse ei kuitenkaan ole mistään kommunikatiivisen rationaliteetin harjoittamisesta, osapuolien ei tarvitse ymmärtää toisiaan. Yhteisen perustan, yhteisen rationaliteetin edellyttäminen on se kohta, josta Mouffe on Habermasin ideaalista puhe-tilannetta kiivaimmin arvostellut. On kuitenkin kysytty, eikö Mouffekin malli lähesty deliberatiivista suvaitsevaisuuden tuotantoa, sillä jo konfliktin olemassaolon käsittäminen näyttää vaativan joitain yhteisiä kilpailun kohteita ja mittapuita. (Esim. Knopps, 2007; Erman, 2009.)

Mouffe ei ole juurikaan halunnut pohtia sitä, mitä yhteisymmärryksen rakenteita konfliktin olemassaolon hahmottaminen vaatii. Kuten edellä on todettu, hänelle ainoa yhteisymmärrys, jota politiikkaan osallistumiseen tarvitaan, on sitoutuminen paikallisiin eettis-poliittisiin periaatteisiin. Mouffen ”poliittinen” ja sen myötä demokratian toiminta lepää niin voimakkaasti sovittamattomien konfliktien varassa, että osapuolten kohtaamisen kuvittelu jää pinnalliseksi. Rancière sen sijaan on kiinnostuneempi tästä vastapuolien välisen kommunikaation tilanteesta – erimielisyyden rakenteista. Erimielisyydessä toinen ei näe sitä, mitä toinen kuvailee olevan, eikä voikaan nähdä, sillä juuri ilmaantuneen poliittisen subjektin näkökulmaa ei ole vielä olemassa. (Rancière, 2009c, 54, 84–85, 90.) Rancièren erimielisyyden kuvauksesta on luettavissa vaiheet, joissa käsittämätön ääntely muuttuu melkein tunnistettavaksi, sitten havaittavaksi, mutta vieraan logiikan vääntämäksi. Lopulta päädytään kenties puhumaan samasta, mutta eri käsittein, loputtomasti eri perspektiivistä. Kun toisen perspektiivi on jo kuviteltavissa, samastuttavissa, politiikka loppuu.

#### 4.2.2 Teoriasta käytäntöön: Rancière

Rancièrelle politiikkaa ovat esteettisen koordinaatiston muutokset, joita tuottavat osattomat ihmiset ulostuloissaan. Jos taiteessa tapahtuu osattomien ulostuloja, jotka muuttavat aistittavan jakoa, on kyseessä politiikka – ei taide. Jos taas taide tapahtuu olemassaolevan aistittavan jaon sisällä, vaikkapa eksplisiittisen ”poliittisesti”, se on ”poliisia”. Tässä loogisessa pelissä taide ja politiikka eivät koskaan kohtaa, mikä on absurdia Rancièren lähtökohtia ajatellen. Jos kuitenkin hyväksymme Rockhillin ehdotuksen, voimme luopua tästä ontologisesta pelistä ja tutkia, mitä museossa todella tapahtuu.

Esimerkeissään historiallisista tilanteista, jotka voidaan käsitellä politiikkana, Rancière poikkeuksetta kääntyy käsittelemään kommunikaatiota. Orjalla ja eläimellä on ääni, ihmisellä puhe, ”logos”. Logos on kykyä välittää sisältöä ymmärrettävästi ja tuon kyvyn implisiittisesti tuoma oikeus määritellä asioita. Siten Rancièrenkin tasa-arvolla on ulkopuolisensa: puhekyvyttömät. Kun jokin uusi vaatii osaansa, sen kieltä ei



aina ymmärretä tai haluta ymmärtää. Rancière kiinnittää huomionsa paradoksaalisiin tilanteisiin, joissa olemassaolevat kouluttavat olemattomia huomaamatta, että he edellyttävät orjiltaan, palvelijoiltaan, työläisiltään ja naisiltaan puheen ymmärtämistä, ”logosta”, joka itse asiassa tuo heidät tasa-arvon piiriin. Tämä havainto keskustelee kiinnostavasti Niklas Luhmannin yhteiskunnan ja taiteen määritelmien kanssa. Yhteiskunta on kommunikaatiota ja kommunikaatio periaatteessa mitä tahansa, jota joku kommentoi kommunikaationa. Taiteen kohdalla tilanne on erityinen, sillä taiteen alajärjestelmässä Luhmann puhuu *havainnoimisesta kommunikaationa*. Kun siis taiteilijan havainnoinnin tulosta, taideobjektia, havainnoidaan taiteena, siitä tulee osa yhteiskuntaa. (Luhmann, 2000a, 22–23.)

Mitä sitten osattomien kommunikaatio voisi taiteen kohdalla tarkoittaa? Ainakaan sitä ei pidä ymmärtää niin, että se edellyttäisi aina uuden kansanryhmän konkreettista esiinmarssia. Jotkut esimerkit paljastavat, että hänellä on mielessään tilanne, jossa jo tiedetty esiinmarssija voi esittää uuden aistittavan jaon: ”Yksi ja sama asia – vaalit, lakko, mielenosoitus – voi olla tai olla olematta politiikan tapahtumapaikka. Lakko ei ole poliittinen silloin kun siinä vaaditaan uudistuksia pikemminkin kuin lisäetuja tai kun se koskee valtasuhteita pikemminkin kuin palkkojen riittämättömyyttä. Se on poliittinen hahmottaessaan uudelleen ne suhteet, jotka määrittävät työn asemaa suhteessa yhteisöön. Kodinhoidosta on tullut poliittinen kysymys, koska siitä tuli naisten yhteisöllistä kapasiteettia koskevan kiistan argumentoinnin paikka, ei siksi, että kodeissa harjoitetaan valtasuhteita” (Rancière, 2009c, 61). Siten lakkoileva työläinen tai osaansa vaativa nainen ei ole ”jo niin nähty”, jo osallinen ja siksi politiikan ulkopuolinen. Myös nainen tai työläinen voi vaatia osansa uudelleenarviointia, vedoten uuteen jakoon aistittavassa. Sama olento voi tulla politiikan piiriin monta kertaa.

Näiden pohdintojen perusteella koitan listata Rancièren politiikan määritelmän kannalta olennaiset tekijät empiiristä tarkastelua varten. Puheessa on ilmevä:

- 1] jonkin taidemuseokäynnin elementin hahmottaminen yrityksenä ”logokseen”, puheeseen tasavertaisten välillä
- 2] havainto siitä, että tuo kommunikaatio esittää havaittajan omasta todellisuuskäsityksestä poikkeavan väitteen jonkin osapuolen osasta

Symmetrisesti Mouffen agonistisesta poliittisesta laitimani analyysin kanssa, pyrin tässäkin hahmottelemaan eri osapuolia, joiden ilmeneminen taidemuseossa voidaan käsittää kommunikaatioyritykseksi ja kommentiksi aistisen jaosta.



TAIDEOBJEKTI voidaan käsittää olentona, joka vaatii aistittavan uudelleenjakoa. Tällöin objekti voidaan käsittää latourilaisittain vahvana agenttina, joka vaatii taiteen kentän tai jopa olioiden kentän uudelleenjakoa oman tasa-arvoisen olemassaolonsa perusteella. Kuten edellä on kuvattu, tämä vaatii Rancièren alkuperäisen konseptin laajentamista, sillä Rancière varaa ”logoksen” käsitteen vain ihmisille. (Bennett, 2010, 106–108, 151.)

Taideobjekti voidaan käsittää TEKIJÄNSÄ kommunikaationa. Tällöin tekijä käyttää objektia esittääkseen uuden aistisen jaon, uuden olioryhmän tarpeen tulla lasketuksi mukaan yhteisön kalkulaatioissa tai uuden argumentin, jonka mukaan olemassaoleva jako voidaan uudelleenmääritellä.

MUSEOTILA JA NÄYTTELYN KOKONAISUUS voidaan käsittää kommunikaationa, joka esittää uuden aistittavan jaon.

Koska tutkimukseen osallistui pareja, KESKUSTELUKUMPPANI voidaan käsittää entiteettinä, joka esittää toiselle keskustelijalle itsensänselvistä aistittavan jaoista poikkeavia jaotteluja. Tämä voi olla epätodennäköistä, sillä toisilleen tutut ihmiset yleensä tuntevat toistensa tapaa hahmottaa asioita.

HAASTATTELIJAN ehdotukset siitä, mitä museossa, näyttelyissä tai teoksissa on aistittavissa, saattavat poiketa siitä, miten informantti asiat aistii. Haastattelu muodostaa näin paikan, jossa joko haastattelija tai informantti voi esittää uuden aistittavan jaon – sellaisen, joka ei sovi jomman kumman todellisuuskäsitykseen.

INFORMANTTI itse saattaa olla poliisijärjestyksestä poikkeavan aistittavan jaon ilmituoja. Informantti itse voi vaatia tulemistaan ”otettavaksi mukaan laskuihin”, huomioiduksi siinä, miten aistittava jaotellaan.

Seuraavassa kappaleessa informanttien puheesta museossa ja haastattelutilanteesta etsitään ja analysoidaan siis sellaisia kohtia, joissa jokin omasta eroava aistisen jako tulee esille ja vaatii kommentointia. Samalla tutkitaan, mitä näille uusille havainnoille tapahtuu – jäävätkö ne käsittämättä, käsitetäänkö ne omaa jaottelua uudistavalla tavalla, vai käsitetäänkö ne totunnaisten jaottelujen avulla.

#### 4.2.3 Järjettömiä positioita

Jos sivuutamme hetkeksi Rancièren omat varaukset taiteen ja politiikan suhteesta, nykytaiteen museon voisi helposti käsitteellistää paikaksi, joka on erikoistunut aistittavan jakomme haastamiseen – ja siten myös politiikkaan. Taideobjektit saattavat nostaa esille asioita, joita voi pitää marginaalisina, näkymättöminä tai tuntemattomina tai esittää tuttuja asioita perspektiivistä, joka on vieras tai epätodellisen tuntuinen. Suuri osa kävijän

kapasiteetista kohdistuu usein taideobjektin ”logoksen”, puheen ymmärtämiseen ja sen kääntämiseen omalle kielelle. Oman kokemuksen pohjana toimivaa aistittavan jakoa pyritään venyttämään mahdollisimman pitkälle, kattamaan tuntemattomat objektit.



ANDREW PUTTER: *Salaa rakastan sinua enemmän*,  
2007, kuva M.M., V=Mauri

Äiti: Olikse hyvä teos?  
Mauri: No joku *ihme* *mamma* laulaa. Mä en tiedä, *joku ihme*...  
Äiti: Mennään yhdessä, älä mee noin kauheet vauhtii. Niin mitä sä sanoit, ku mä en kuule  
Mauri: No ku se *mamma* joka laulo jotain *ihme tuutulaulua*. Ja sit nää *ihme sukat*.  
*Mitä järkeä täski on?*  
Äiti: Eiks sua huvita kattoo noit pikkukuvii? Entäs tää?  
Mauri: Ei tää niinku mitenkään kiinnosta.  
Äiti: Entäs tää?  
Mauri: Ai tää? Ei tääkään niinku kiinnosta.  
Äiti: Mitäs täst oot mieltä? Onks täs mitään mitä sä haluut et mä kuvaan?  
Mauri: Ei.  
Äiti: Ei?  
Mauri: Mm-m. *Paitsi ehkä toi supermänjuttu*.  
Äiti: Okei. Miks se?  
Mauri: Koska se vaan näyttää joltain *ihmeen* *tyypiltä joka muka lentäis*.  
Häh? Häh, meidän pitää varmaan olla hiljaa.  
[kitaran soittoa Muxima -teoksesta]  
*Ei tässä oo mitään järkeä.*  
[V, 3.]



DITTE HAARLØV JOHNSEN: *Maputon päiväkirja*,  
2000-2009, kuva M.M, V=Mauri

Otteessa äitiä ihmetyttää, miten tiukasti seitsemänvuotias poika haluaa pitää kiinni järjestä ja järjestyksestä. Järkeen ja järjestykseen sopimatonta kuvataan sanalla *ihme*: *ihme mamma*, *ihme tuutulaulu*, *ihme sukat*. Ihme on epäluotettava, potentiaalisesti pelottava asia, joka kannattaa torjua. *Supermänjuttu* on myös ihmeellinen, mutta tiedetyllä tavalla. Tiedetään että supermän muka on ja *muka lentäis*. Mustasta supermiehestä saa kuitenkin ottaa kuvan, koska sen ihmeellisyys sopii omaan aistittavan jakoon.



GEORGES ADÉAGBO: *Napoleonin ja Mannerheimin kohtaaminen - Suomen asema eurooppalaisten valtioiden joukossa*, 2000/2011, kuva M.M, V=Mauri

Mauri: Jotkut näist, esimerkiks noi lelut, jotka on tuolla alla, niin ne näyttää vähän oudoilta.

Ja noi kengätki, miks ne on siellä?

Tää on karvatalo joka löyhkää.

Äiti: Karvatalo?

Mauri: Niin ja se haisee.

Äiti: Oisko tämmönen maja kiva?

Mauri: Ei koska se haisis liian pahalle. [V, 3.]



NANDIPHA MNTAMBO: *Maja*, 2009,  
kuva M.M, V=Mauri

Mauri, joka tavallisesti kannattaa mielikuvituksellista, muuttuukin mu-  
seossa vankaksi normaalin ystäväksi. Koko vierailua värittää jännitys tai  
pelko. Asetelmissa on jotain pahaenteistä ja pelottavaa. Lelut ovat outoja  
ja lehmänhännistä rakennettu maja ei kelpaisi leikkipaikaksi. Se haisee.  
Asetelmissa on vierautta, jonka lähdettä lapsi ei osaa paikallistaa. Mutta  
outo voi pelottaa myös aikuista:

Hmm! Tää olis kiva kuulla tästäkin joku *selitys*, että minkälaisia  
ajatuksia on... liikkunu päässä  
ku on tän päättäny pistää kasaan. On tää *jollain tavalla ehkä*  
*silleen pikkasen pelottavaki*  
*tämmönen...*  
Tää näyttää oravalta! Mil ei oo häntää.  
Täs selkeesti tällanen lapsiteema ku siel on tommonen syöttötuoli  
siellä sisällä.  
Tämmänen insinööriyppinen ajattelu taas niin et *aina miettii että*  
*tähän on oltava joku syy.*  
Selkeä tällanen *motiivi että miksi tämä on tehty ja mitä tällä*  
*haetaan.* Et onks tää tämmönen  
ylikasvanu lapsi joka vieläki yrittää pysyä siinä tuolissa vai onks  
tää... no *mikälie.*  
*En tiedä, tiedä.* [Harri, 2.]



CHEN ZHEN: *Tyhjyyden kotelo*, 2000, Yksityiskohta 4.  
*kerroksen ripustuskuvasta*, kuva Valtion taidemuseo,  
 Kuvataiteen keskusarkisto, Petri Virtanen

Oudon esineen olemassaololle on oltava selitys, syy ja motiivi. Katkelmassa Harri lähtee jo melkein etsimään itsestään perspektiiviä, josta esinettä on mahdollista ymmärtää, mutta hän katkaisee samastumisensa kesken. Teoksella ei ole ymmärrettävää puhetta, logosta. Se ilmaisee, että jotain on, mutta se ei kykene ilmaisemaan, mitä on. Teos on ”mikälie”, nimetön ja osaton entiteetti, jota Harri ei kykene liittämään osaksi mitään järjestystä. Aineistossa teoksia avoimesti ihmettelevät useimmiten miehet:

Nä-näist ei kyllä oikeen tuu sellasta ajatusta nyt mieleen että mikä,  
 mitä tässä ajetaan takaa. Mistä halutaan kertoa?  
 Kenties tässä tarkoitus onkin juuri se että... *minä alkaisin entistä  
 enemmän miettimään, miksi miksi joku on tuollaisen kuvan meille  
 tehnyt.* [Anssi, 3.]



ROTIMI FANI KAYODE: *Valokuvat 1987-1989*,  
 kuva M.M., V=Kati

Kun kuva ei selitä itseään, selitystä on etsittävä sen synnystä, sen tekijän perspektiivistä. On olemassa joku, jolla on syy tehdä juuri tuollainen kuva, ja kuvan käsittämättömyys vaatii etsimään niin kauan, että sen tuotannon selittävä perspektiivi löytyy.



TEURI HAARLA: *Muisti, multa, ruumis 2001-06-28*,  
2001, kuva Valtion taidemuseo/Kuvataiteen  
keskusarkisto/Sanna Ikäläinen

Mitäs ihmettä siin nyt oikeen on sitte?  
*Pitäskö sitä niinku jotenki sitte kattoo silleen että... siitä näkis  
niinku... Mä katoin eka et siin on  
niinku.. hautoja, mutta en mä tiedä et onks siin sitte hautoja vai  
mitä ihmettä nää on.*  
Täs vaan niinku *pelkää, pelkää et sä oot tullu sokeeks ku sä et nää  
semmosia asioita mitä  
muut näkee.* [Roope, 1]

Pelon teema on Roopenkin kommentissa läsnä. Itsen venyttäminen ymmärtämään sisältää pelon siitä, että todella tulee ymmärtämään jotain hyvin epämieluisaa tai raskasta. Roopen kuvaus oman havaintokyvyn pettämisestä, sokeutumisen pelosta, on ehkä kuitenkin vain teokselle osoitettu kohteliaisuus. Todellisuudessa käsittämättömälle teokselle annetaan vain rajallisesti aikaa; käsittämättömyys törmää kärsimättömyyteen:

Roope: Mut nyt, sanotaan näin et okei, mä oon ehkä tämmönen.. malttamattomin ihmistyyppi et, et että haluaa niinku et asiat menee vauhdilla ja tietää että miten ne menee eteenpäin. Ja mä en oo semmonen että mä jäisin niinku pähkäilemään hirveesti. *Tehty ja nähty on nähty ja tehty ja... piste. Sitä on turha kattoo niinku peruutuspeiliin. Et se on vähän niinku semmonen kertaluontonen juttu että joko se homma onnistuu ja se ymmärretään tai se tajutaan tai sitte sitä ei tajuta.* Suoraviivasuus. Suuntaan jos toiseen, liike on tärkeätä. [H, 1.]

Taide-esineiden käsittämättömyys on lopultakin vain kuriositeetti, sillä maailmassa voi mainiosti toimia kummallisiin perspektiiveihin taipumattakin. Halu etsiä syytä ihmetyttävään näkymään kääntyy äkkiä haluttomuudeksi, uteliaisuus vaihtuu tarpeeseen rajata kummastuttava kokemus ulos. Seuraavassa aineisto-otteessa pohditaan *Idästä tuulee* -näyttelyssä Melati Suryodarmon videoteosta *Siirry seurustelemaan*. Siinä taiteilija roikkuu pää alaspäin, samalla kun vaihtuvat miehet lukevat hänelle otteita Koraanista tai laulavat rakkauslauluja.



MELATI SURYODARMO: *Siirry seurustelemaan*, 2003, kuva  
Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Petri Virtanen

[laulua teoksesta]  
Luulis et tos menee veri päähän.  
Mikähän toi on tos toi...  
*Mikähän tos on ideana oikeen* et miks sitä pitää roikottaa  
toista ja..?  
Onks tossa joku taulu jost vois lukee? [Roope, 2.]

Teoskuvauksessa ei kuitenkaan kerrota, miksi on roikuttava tai roikotettava. Teos ei selittydy. Harri pohtii samaa teosta:

Käyköhän tää nainen päivätöissä?  
Vai... elättääkö tällä itsensä?  
Kyllä täst tulee sellanen mielle yhtymä vaan että... ku on aika  
tällasta hektistä työntekoa aina päivittäin, niin tota... eihän sitä  
tietysti pakko ois tehdä että voishan sitä mennä... tonne jonnekki  
roikkumaan tai lauleskelemaan jollekki... roikkuvalle immaiselle.  
Ehkä tää suomalainen työn moraali sitten kuitenkin pistäs vähän

ajattellemaan, että, että että pitäskö tässä saada jotain aikaseks?  
Tässä odottaa vähän sitä että jommalta kummalta noista pittää pokka  
ja ne rupeis nauramaan. [naurahtaa]  
Tai sit jotain muuta, tällasta, joka nyt rikkois tän tasapainon.  
Naisen rinnat meinaa pullahtaa tuolt ulos.  
Mut ehkä me ei jäää nyt odottelemaan sitä kuitenkaan ku se varmaan  
loppuuki ennen. [Harri, 2.]

Harrin kärsivällisyys teosta ja koko näyttelyä kohtaan alkaa olla lopussa. Erimielisyys teoksen kanssa vaikuttaa peruuttamattomalta – Harrin elämä on täynnä hektistä työntekoa eikä ”lauleskelemista” ja ”roikkumista”. Teoksen perspektiivi on käsittämätön. Nopeasti Harri luonnostelee myös homogeenisyyden piirin, jossa tasa-arvo toteutuu. Se on suomalaisen työ-moraalin piiri, jonka ulkopuoliset ovat epäilyttäviä ”immeisiä”. Teoksen paljastuminen vitsiksi voisi vielä pelastaa sen tälle puolelle *logosta*, jolloin voisimme kaikki nauraa sen keinotekoisen jännittyneisyyden purkautuessa. Olisi helpottavaa tietää, että teoksen tuotannon selittävä aistisen jako ei ole totta kenenkään elämässä. Tämä ajatus on tuttu *Permanent Error* -teokseen liittyvistä pohdinnoista:

Ei tossa pitkään jaksa seisoo nyt sit varmaan ku sillä on tota noin raskas lasti olalla sit vähän naurattaaki jo että... tietokoneen koppa täynnä jotain romua ja sit pitää seisoo käsi vielä ylhäällä tolleen. Sil ei meinaa pokka pitää nyt se sanoo jo kuvaajalle että hh, vieläks pitkään. Hehe. Nyt rupes kuikkimaan sivuillensa. [Tarmo, 3.]

Tuntuisi hyvältä ajatella, että naista roikottaa ja kaatopaikalla miestä hankalassa asennossa pidättelee taiteen kummallinen logiikka, joka perustuu jonkinlaiselle pilalunhalulle. On hankalampaa kuvitella aistisen jakoa, josta katsoen teoksessa on järkeä.

#### 4.2.4 Järjettömän järkevä

- Heta: Ei se nyt näytä kyl niin hirveen kärsivältä, mut jotenki ku aattelee et *ite roikkuis* pää alaspäin, tuntuis aika pahalta.
- Mia: Mm. Mielenkiintoinen näkökulma, miten mä en tullu nyt tota edes ajatelleeks?
- Heta: Ku oma elämää ajattelee niin se on just silleen et *oma mies ei tajuu ollenkaa* et *ite roikkuu just siinä tissit silmillä ja kakarat roikkuu viel molemmis käsissä* suurinpiirtein. Ja se on vaan siin et *blaaablaablaa töissä tapahtu tänään sitä ja tätä ja...* [naurua]  
[H, 1-2.]

Hetan tulkinta teoksen perimmäisestä järkevyydestä, sen näkökulman oikeutuksesta, syntyy haastattelussa näyttelykierroksen jälkeen. Teoksen



Harrissa herättämä närkästys ja ”suomalaiseen työmoraaliin” vetoaminen kontrastoituu Hetan esitykseen siitä, miltä kotiäidin työpäivä tuntuu. Myös lasten kanssa kotona oleminen kuormittaa, mutta tavalla, jota ei voi ilmaista miehen kielellä: *blaablaablaa*. Ulkomaailman kohtaaminen miehen muodossa on melkein mahdotonta. On mahdollista, että mies on todellakin ”tullut sokeaksi” naisen näkökulmalle, kyvyttömäksi ymmärtämään tämän logosta ja haluttomaksi asettumaan asemaan, josta tämän aistimat asiat ovat todellisia.

Tutkimuksen kuluessa monet käsittämättömyydet luonnollistuvat tutkijalle kymmenien ihmisten sanojen huuhtoessa taide-esineitä aaltojen tavoin, välillä vaisummin, välillä intensiivisemmin. Seuraavassa katkelmassa keskustellaan Steven Cohenin teoksesta *Kristallikruunu*.

Nyt tässä on selvästi taiteilija joka *haluu niinku... shokeerata*. Ja varmasti onnistuu siinä. Se saa ehkä reaktioita ja tunteita pintaan sitten näillä, jotenki näillä ihmisillä *jotka on täs mukana*. Myös ehkä katsojalla. Ku se on niin jotenki... ei ei sovi tohon, tohon kuvaan ollenkaan. Oh, onpa... korkeet kengät.

Mut tää on kyl taas semmonen et en niinku... *miks hän tekee tota, en, en... ymmärrä*.

Emmä tiedä ehkä *kristallikruunu* sit kuvaa, kuvaa niinku varakkuutta ja... hän on valkoinen ja muut on köyhiä ja ne on sitten mustia ihmisiä että... *Hän haluaa kertoa jonkinlaisen vääryyden. Mutta voisko sen ehkä tehdä m- toisellakin tavalla?* Siis se voi olla, tällainen voi olla mielenkiintoinen mut joskus voi olla jopa ärsyttävä. Että haluaa niinku.. *shokeerata vaan huvikseen*.

Miettii vaan et *miten*, missä hän on itse kasvanu ja *miten* hänestä on tullu *tommonen* ja mistä hän on saanut tän idean.

[Lisa, 3.]

Videoteoksessa taiteilija liikuskelee drag-asussa, kynttiläkruunuun sonnustautuneena keskellä purettavaa slummiä ja sen purkutöihin osallistuvia asukkaita. Mikä selittää taiteilijan egoismin? Miksi hän haluaa ottaa tämän päivän, jolloin slummin asukailta viedään kaikki, omiin nimiinsä?



STEVEN COHEN: *Kristallikruunu*, 2002, kuva M.M, V=Kati

Kati: Siis mä en... en ymmärrä.  
 Se on *niin selkee provokatiivinen ele*, et mä en tiedä, et onks se noiden ihmisten *puolella vai niitä vastaan* esimerkiksi.

Mia: Toi on jännä kun toi nainen menee niinku puolustamaan sitä tai silleen siihen rinnalle jotenki. Tolla ottaa pannuun.

Kati: Mm. Tietysti ois kiva tietää vähän taustoista esimerkiksi et mitä sit, ne et- eihän nyt voi, jos vaan hävittää tommosen slummin tota, että tota... mihin ne ihmiset sitte.. onks niille *joku paikka... tarjottu?*

Mia: Mm.

Kati: Ja sit se et *miks toi on toi taiteilija tuolla?* Siis minkä puolesta se... "seksuaalisuuden" ja mikä tässä oli? Eiku vaan et "käsittelee yhteiskunnassa vaiettuja aiheita kuten uskontoa ja seksuaalisuutta". Mutta tos ei niinku... käy ilmi että *kenen puolella se on, ja mitä se niinku... haluaa?* [V, 3.]

Viestintäpäälikkö Lisa ja sosiologi Kati viettävät tahoillaan teoksen äärellä huomattavan ajan miettien intensiivisesti, minkälainen sosiaalistuminen tai poliittinen logiikka selittää sen, että toisten hätää käytetään oman taiteen elementtinä. Tärkein premissi on, että teoksen edustama provokaatio ja shokki on järjestetty halusta "kertoa jonkinlainen vääryys". Lisäksi on mahdollista, että ihmiset ovat teoksessa *mukana*, eivät sen riistämiä. Lieventävä asianhaara olisi, jos toisten hätää ei todellisuudessa olisi, jos niille olisi *joku paikka tarjottu*.

Mutta videon kuvaama tilanne ei selity Lisan ja Katin käsittämien jakojen mukaisesti. Kuka on taitelijan "me" ja ketkä taitelijan "nuo", vastustajat tai viholliset? Videokuvassa näkyvät osapuolet, mustat ja valkoinen, köyhät ja kristallikruunun edustama varakkuus. Mutta entä teoskuvauksen ja taiteilijan dragasun viitteet seksuaalisuuteen ja uskontoon? Teos ei kykene vakuuttamaan katsojaa siitä, että tämä näyttävä näyttämölletulo olisi poliittinen, että se olisi syntynyt todellisen, olemassa olevan ja aistittavan jaon pohjalta ja jonkin puolesta jotain vastaan. Se nojaa liian moneen jakoon sanoakseen mitään koherenttia. Vaikuttaisi, että teos on käsittämättömyydessään poliittinen, eivätkä Lisan ja Katin tavat soveltaa siihen poliisilogiikkaa päde.

Ihan kreisii viedä tommonen ilmestys tommoseen niinku... slummiin.  
*Viedä valoa slummiin.*

[ääni videolta: "Tonight we're going to sleep with no houses..."]

Se on aika irvokasta kyl toi... *valkosen miehen toiminta*... kun niinkun lopputulos on tämmönen. Toi on aika hyvin kuvailtu, niinku... [naurahtaa]... tommonen, mitä se sit loppujen lopuks... *miten sen voi näyttää?*

Niinku, mikä... mikä meidän avunanto sit on, loppujen lopuks, Afrikassa?  
 Meistähän tää... suurimmalt osin johtuu toi tilanne mikä tossa on.

Tuol on tommoset slummit.  
*Me ne ollaan synnnytetty.*  
[naurahtaa] *Sit tonne viedään tommonen, ahah[naurahtaa]-auttamaan.*  
*Toi on ihan sairas meininki.* [Lauri, 3.]

Laurin selitys on ainoa, joka teokselle aineistossa kyettiin formuloimaan. Lauri irrottautuu olemassa olevista rajalinjoista hetkeksi katsoakseen, mitä hädän osapuolten, riistettyjen ja provokaattorin, lisäksi kuvassa on. Siinä on hämärtyvä slummi ja kristallikruunu. Siinä on jonkin notkuvan, todellisuudelle vieraan ja tuskin elinkelpoisen olennon yritys viedä valoa pimeyteen. *Miten sen voi näyttää?* Miten voi kommunikoida valistuksen, valaistuksen kaksinaislogiikkasta, joka toisaalla emansipoi, toisaalla rationalisoi ryöstöviljelemällä tuottavan ja tuhoamalla tuottamattoman. Järkevien toimien sivutuotteet ovat järjettömiä. Järkevä toimija degeneroituu korkeiden korkojensa varassa hoippuroivaksi olennoiksi, joka kuvittelee ojentavansa auttavan kätensä, vaikka on todellisuudessa turha ja kyvytön.

Käsillä olevan analyysin kannalta on vain rajallisesti merkittävää, mitä Cohen halusi sanoa, minkä aistittavan jaon välittää. Taideteos syntyy esineen ja ihmisen kohtaamisen hetkellä. Taideteoksen poliittisuus tai epäpoliittisuus on sen koetuksi tulemisen funktio. Analyysin, ja Rancièren politiikan käsitteen ymmärtämisen kannalta on kuitenkin olennaista, voidaanko Laurin havainto luokitella politiikaksi vai ei. Aineistotteessa Lauri vaikuttaa kehystävän teoksen jo tietämällään vääryydellä, jo tuntemansa hahmotuksen pohjalta. Teoksen logiikan vieraus raukeaa pienellä yrittämisellä, se selittyy jo olemassaolevin jaoin. Laurin havainto on kenties paremmin selitettävissä mouffelaisen poliittisen viitekehyksessä – kyseessä on voittajan syyllisyys siitä, että toinen on nujerrettava, jotta pyörät pyörisivät edelleen. Tunne on agonistinen, Lauri on oman heikkoutensa vankina ja väärin toimivien leirissä. Pyörät pyörivät, mutta toisen läsnäoloa itsen sisällä ei voi peruuttaa.

#### 4.2.5 Ajatusten joutomaalla

Viivi: Mhy? "Muridismiin" -aha! Non jotain *uskontojuttuja*.  
Tost tulee vähän mieleen niinku *nunna mut sit ei kuitenkaan*.  
Tomi: Ahha? Ei tullu hirveesti.  
Viivi: Ahha? Entäs noista?  
Tomi: Noeeiii, en tiedä, joku siihen aiheeseen liittyvä mut *sitte ei kuitenkaa tuu*. Tavallaan semmonen.  
Viivi: Nii-i. Onhan noi tavallaan niinku... nunnankaapuja.  
Tomi: Noist on niinku... joo...  
Viivi: Kato toi on tollee *tyhjä tuolt sisältä*.  
Tomi: Niin on!  
Viivi: Olik nää kaikki?

Tomi: Nyt kun rupes kattoo niin kato niihän ne on niinku noiki tolleen...  
 Viivi: Kato joo.  
 Tomi: Jooh!  
 Viivi: On! *Tarkottaakse et uskonnot on huijausta?*  
 Tomi: *Tarkottaa.* Ja noi vaan.. leijuu tossa.  
 Viivi: *Jalat irti maasta.*  
 Tomi: M-hy?  
*Ja niinku mille tahansa. Keksii vaan tarpeeks hienon selityksen.*  
 Viivi: Niin. Niinhän se menee. [K, 3.]



PATRICIA GUERRESI MAÏMOUNA:  
*Valokuvat 2007–2008, kuva M.M, V=Kati*

Viivin ja Tomin keskustelu Patrizia Guerressi Maïmounan valokuvien äärelä sisältää oikeastaan kaikki Rancièren kuvaaman politiikan vaiheet. Ensinnä on olemassaoleva aistisen jako: museotekstistä ja olentojen vaatetuksesta päätellään, että valokuvasarja käsittelee *uskontojuttuja*. Hahmotustapa vaikuttaa kuitenkin vähän oudolta – olennot ovat kuin nunnia, mutta eivät kuitenkaan. Tähän hämääjän hahmotukseen iskeytyy vallitsevasta aistittavan jaosta poikkeava havainto. Olennot koostuvat pelkistä kasvoista ja vaatteista, ne ovat tyhjiä sisältä. Rancièren politiikan käsitteen kannalta olennainen on hetki, jolloin kuvat uppoavat mieleen ja vaikuttavat. ”- *Nyt ku rupes kattoo niin kato niihän ne on niinku noiki tolleen...*” ”-*Kato joo.*” ”- *Jooh!*” Mutta tulkinta syntyy jo sekuntien kuluttua hämmennyksestä, eikä se vaikuta aistisen jakoa haastavalta uudelta havainnolta: ”- *Tarkottaakse et uskonnot on huijausta?*” ”- *Tarkottaa.*”

Itse rakennettu selitys on Tomista *hieno*, mutta kokemus jotenkin hapantuu. Alavireisille loppukaneeteille on kaksi selitystä. Toisaalta teosten käsittämättömyys kesyyntyy kovin helposti. Kuvissa leijuvat olennot ovat uskonnon leijuttamia ja koska uskonto on huijausta, olennot vain luulevat ja uskottelevat toisille leijuvansa. Ajatus, että uskonto on petosta,

palauttaa olennot tukevasti maan pinnalle. Ihmettä ei tapahtunutkaan, eikä kuvissa ollut mitään nähtävää. Kaikki tapahtuikin vallitsevan aistisen jaon mukaisesti. Merkilliset näyt muuttuivat Tomin ja Viivin jo ymmärtämän kuvitukseksi.

Toisaalta koko taide näyttäytyy äkkiä pelinä, jossa juuri selitykset kelluttavat kuvia, legitimovat niiden olemassaolon museossa. Antaessaan oman selityksensä Viivi ja Tomi osallistuivat tähän teoksia leijuttavaan peliin, jota kohtaan – kuten uskontoa – he ovat skeptisiä. Loppukaneeteillaan Viivi ja Tomi vetävät selityksensä pois pelistä ja liittävät itsensä jälleen meidän/skeptikkojen leiriin. Kun selitys suhteellistuu, kun Tomi toteaa, että se on ”keksitty”, olennot pääsevät tavallaan taas vapaaksi; niiden jalat irtoavat maasta ja ihme palautuu. Mutta tätä Tomin ja Viivin ei ole enää mahdollista havaita. Asiat ovat pysyvästi paikallaan.

Samalla kun montaa kävijää ahdistaa käsittämättömyys, toiset koettavat opetella nauttimaan siitä. Mielihyvää tuntuvat aikaansaavan teokset, jotka muistuttavat paljosta, mutta eivät kiinnity helposti mihinkään.



ANDREW PUTTER: *Afrikkalaista vieraanvaraisuutta*,  
2009, kuva M.M, V=Anders

Henri: Nää on jotenki tosi... *kiehtovia* munki mielestä. Nää on jollain tavalla *hämmentäviä*, ku noi aiemmat mitä me käytiin tuolla kattomassa ja ne oli monet semmosii suht osottelevia niinku esimerkiksi ne *Raatajat rahanalaiset*, ne kaikki tyytit siellä jätkeasojen keskellä niin sillai jotenki kauheen osottelevaa ja semmost mis kauheen *selkeesti sanotaan että täs on nyt tämmönen...* [huokaa] *tulkinta tarjolla*.

Risto: Niin, "*katsokaa täällä on vääryys*".

Henri: Niin ja se et hirveen *selkeesti niinkun asemoidaan katsoja ajattelemaan niistä jollakin tavalla*, mutta nää on ainakin mulle

semmosia et jotenki näissä...

/Risto: Joo, nää on kivoja.

Henri: ...ei oo niin selkeetä semmosta et miten näit pitäis lähestyy...

/Risto: Me like.

Henri: ...näit töitä. Et nää vaatii sillai vähän sitä, et nää asettaa, näis on jotain semmosta niinku *hämmäntävää*, jotain niinku *ristiriitasta* tai jotain sellast niinku moni-, *monitulkinnallista*, nää on jotenki kiehtovia mun mielestä. Tosi kiehtovia.

Kerranki. [K, 3.]

Henri, kuten moni muu hänen jälkeensä vertaa Pieter Hugon kaatopaikakateoksia suomalaiseen kaskenpolttoklassikkoon: *Raatajat rahanalaiset*. Nähtävillä ei ole kurjuutta kummempaa, ei mitään *hämmäntävää*, *ristiriitasta*, *monitulkintaista* tai *kiehtovaa*. Henri ja Risto eivät ole ainoita, jotka vastustavat teosten liian nopeaa kesyyntymistä.



EL ANATSUI: *Nimetön*, 2011, kuva M.M. V=Anders

Elsa: Ja tää *roskaongelmahan* tuli siellä...

Jalmari: Joo joo mut noi on semmosii... *noi on niinku niin itsestäänselvyyksiä. En mä niit nähny minään ihmeinä. Sen mä tiedän*. Niin. Et tota... Et niinku toi, tossa toi seinävaate, niin toihan on järkyttävän hyvä. Se on niinku semmonen, siinei, sen nimenäki on viel *Nimetön*. *Ei tarte mitään*. Kyl sen jokainen *tajuu*. Et antas olla vaan silviisiin. [H, 3.]

Tuntuu kuin monelle hyvä teos tarjoaisi paikan tajuamisen ja tajuamattomuuden välimaastossa. Moni nokkelankin tulkinnan rakentaja on tulkin-tansa annettuaan jotenkin nuiva, tyytymätön ja rauhaton. Yksimielisyys informanttien parissa on vahva: taidetta ei tarvitse ymmärtää tai selittää. Toisaalta tämä näkemys selittyy sillä, että taide on todellisuuden kannalta merkityksetöntä, vain rajallisesti kiinnostavaa:

Tomi: Niin joo mut ei sitä sitä loppuanalysointii, mutta siin on varmaan sekin ku... silleen... mulla varmaan jäi niinku aina semmonen jotenki olo että, et no täs on nyt varmaan jotaki *semmosta tai tämmöstä haettu tai sit ei oo*, mut sitte siin on aina kuitenkin se

Viivi: *Se jää avoimeksi*.

- Tomi: Ja sit on vähän semmonen olo et, aina vähän tommosest et, no onks sil nyt kumminkaan sit niin välii eikä tavallaan niinkun ... eee.. tahallaankaan... ei niinku oikeen välitääkään silleen nyt... sillä lailla ku ei nyt oo ihan hirveen hirveen kiinnostunut ja silleen. Niin vähäsen... kattelee ne nyt vähän niinku pintapuoleisesti sitten.
- Viivi: Ja jotenki. En mä tiedä sit... nykytaide jot... tai ei nykytaide oo välttämättä silleen kauheesti mun mieleen ja sitte... sit jotenki se analysointiki vaikuttaa jotenki turhalta, et onko sitä pakko nyt aina analysoida? [H, 3.]

Tomi ja Viivi rajaavat monella vähättelevällä sanalla taideobjekteja oman kollektiivinsa ulkopuolelle: *ei välii, eikä tahallaankaan, ei välitääkään, ei hirveen kiinnostunut, ei kauheesti mieleen*. Rancièrelaista politiikkaa ajatellen johtopäätös saattaa olla ihan oikea: miksi parkkeerata merkitys, miksi analysoida jotain kevyesti koettua? Tomi ja Viivi eivät halua teoksista mitään, he vain altistuvat niille hetken, ihmettelevät ja kävelevät pois.

Toisaalta taidekokemusta voidaan arvostaa niin paljon, että sitä halutaan suojella banaalilta tulkintavimmalta. Otteessa Henri ojentaa tutkijaa, joka on kiinnostunut nimenomaan tulkinnoista ja teosten avautumisesta puheeksi yhteiskunnasta:

- Henri: Emmä tiedä vielä. Etet. Mä siis, mä mä mäen aja siitä semmosta niinkun *hyötyfunktio*a et mun mielest just tää kun nää jotkut *sun kysymyksetkin* mitä sä oot esittänyt niin, niin tota. Et mun mielest taiteen ei pidä olla semmone friisiläiskarjanlehmä joka just täysin koneellistetusti tuottaa sen maksimaalisen hyödyn, vaan sen pitää olla semmonen niinkun, ikäänkun semmonen... semmonen niinkun... semmonen niinkun... tavallaan *vähemmän hyödynnetty asia*, joka sit voi, siis vähän samalla tavalla kun niinku sademetsissä tää *monimuotoisuus*, et ne viljapelilot jos niinku Amazon vedetään niinku viljapeliloks, niin lyhyellä aikavälillä sä saat sieltä enemmän tuotantoa irti, mutta se et siel on semmosta niinku *huonosti hyödynnetty maata paljon*, niin se on pitkällä aikavälillä parempi. Ja mä niinku vetäisin taiteeseen samantyyppisen analogian, että tota. Et niinku se, se on semmost niinku *kokemusreserviä ihmiselle*, se on semmost niinku... just niit asioita mitkä voi niinku *pulpahtaa sun mieleen niinku kaks vuotta myöhemmin*. Et, et tavallaan siis *taidetta ei voi niinku siis, se ei tai-taidetta ei voi sillai niinkun nopeuttaa*. Et sä et voi niinku *pikakelata sitä taidetta*. [H, 3.]

Rancièren politiikan käsitteen näkökulmasta Henrin puheessa on järkeä. Jos politiikka määritellään sellaisen olennon ilmaantumiseksi peräämään osuuttaan, jota ei ole olemassa vallitsevassa aistisen jaossa – joka ei voi vielä tulla nähdyksi, joka ei voi tulla täysin ymmärretyksi –, on turha yrittää *pikakelata* prosessia. Pikakelaamisen turhuus on yhtäältä sitä, että analyysi palauttaisi osattoman vain osaksi jo olemassa olevaa palapeliä. Näin se tuli-

si väistämättä väärinymmärretyksi, eikä sen erityisyys koskaan järkyttäisi mitään. Toisaalta arkinen maailma toimii vallitsevan aistisen jaon perusteella eikä ymmärrettävästi tunnu järkevältä edetä kovin pitkälle järjettömyyden polkuja.

Ajan kuluessa jokin museossa koetuista hahmotusyrityksistä voi tulla uudelleen ajankohtaiseksi. Kaksi vuotta myöhemmin teos voi *pulpahtaa mieleen*, kahdenkymmenen vuoden päästä se voi olla jo täysin järkevä. Taide kartoittaa mahdollisia aistisen jakoja, valmentaa meitä kollektiivisen rationaliteetin murrokseen. Kaikki voisi aina olla toisin. ”Pintapuolisestikin katteltu” luo *kokemusreserviä*, joustavuutta ja kykyä hahmottaa muutoksia.

#### 4.2.6 Ihmisvinouma

Chantal Mouffen poliittisen ja Jacques Rancièren politiikan käsitteellistämisyrityksiä on edellä tarkasteltu *ARS 11* -näyttelyn puitteissa, pienenä poikkeuksena *Idästä tuulee* -näyttelyssä nähdyn Melati Suryodarmoin videoteoksen tutkailu osioissa 4.2.3–4.2.4. Mouffen kuvaamien yhteisöllisten identifikaatioiden syntymistä todistettiin edellisessä luvussa pääosin Pieter Hugon *Permanent error* -valokuvasarjan kontekstissa. Yhteistä suuralle osalle käsitellyistä teoksista on, että ne kuvaavat ihmisiä – ihmisiä leijumassa, roikkumassa, kaatopaikalla, dragissa. Poliittisen ajattelun ituja näyttää syntyvän helpoimmin, kun kyseessä on konkreettinen toinen ja peräti toinen hädässä tai häiriköimässä kolmansia.

Se, että teoksissa on yleensä ollut nähtävissä ihmisiä, on yksinkertaistanut poliittisen ja politiikan ongelmaa. Teoksissa nähtävät ihmiset on voitu nähdä ”noina” suhteessa ”meihin”. Heidät on voitu nähdä myös kolmantena, haavoittuvana osapuolena, joka meidän olisi pelastettava terästäväällä omaa sisäistä kamppailuamme siitä, mitä ”me” merkitsee. He ovat siis voineet tulla symboloimaan puuttuvaa poliittisuuttamme. Aistisen jaon näkökulmasta he ovat voineet edustaa osapuolta, jota ei ole huomioitu tai he ovat voineet toimia katalyyttinä, joka tuo esiin osapuolen, jota ei ole otettu lukuun. Mutta pitääkö taide-esineen tuoda esille konkreettisia toisia, jotta lähdemme käsitteellistämään kokemustamme tavalla, jota voidaan luonnehtia poliittiseksi tai politiikaksi? Onko nähtävä toinen, sorrettu tai väärintekijä? Onko kohdattava osaton, outo, kategorisoimaton olento?

Derridan kritiikki Schmittin ”pakkomielteestä konkretisoida toinen” kannattaa laajentaa koskemaan myös käsillä olevaa hanketta. Kirjoituksissaan Rancière, kuten myös Mouffe kiinnittyvät konfliktin ja erimielisyyden muotoihin eri *ihmisryhmien* välillä. Erityisesti Rancièren ajatus politiikasta haasteena vallitsevalle aistisen jaolle mahdollistaa kuitenkin enemmän. Elämme elämäämme myös sellaisten otusten ja entiteettien



ympäröimänä, joilla ei ole meille ymmärrettävää logosta, puhetta. Kuten Bruno Latour on osoittanut, näiden olioiden osuus erilaisissa todellisuuttamme muovaavissa kollektiiveissa on jäänyt pitkälti tutkimatta, niiden polut eivät ole mahtuneet aistisen jakoomme minään merkittävänä, huomionarvoisena asiana. Silti esimerkiksi eläinten kohteluun tai ympäristönsuojeluun liittyvät näkökohdat voisivat tulla politiikaksi Rancièren kuvaamassa prosessissa. (Bennett, 2010, 106–108, 151.) Tämä tapahtuisi sellaisten puhekyvyn omaavien olentojen, ihmisten kautta, jotka omasta perspektiivistään havaitsevat ja hahmottavat niiden ”oikeuden” tulla otetuksi lukuun, oikeuden tulla nähdyiksi ja kuulluiksi. (Latour, 2004, 62–70, 146, 250.)

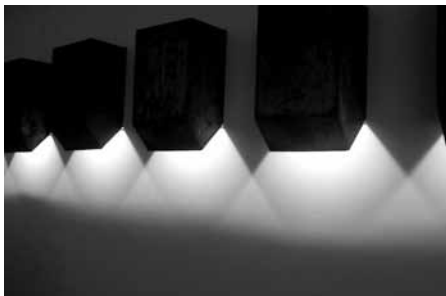
Edellä on edetty etsimällä aineistosta kohtia, joissa poliittinen tai politiikka tuntuu tapahtuvan teoriasta abstrahoidun yksinkertaisen mallin viitekehyksessä. Tämä etsintä on vienyt analyysin tukevasti ihmisten kuvien äärelle. Jatkossa pohditaan otetaan teokset, jotka eivät selkeästi kuvaa ihmistä ja analysoidaan niiden vastaanoton rakenteita, jälleen teoriapohjaisesti. Tämä tarkoittaa, että voimakkaasti ihmisen kuvaan ja valokuvaan keskittyneen *ARS 11* -näyttelyn rinnalla tutkitaan lähemmin vuoden 2007 *Maisema* -näyttelyä, joka tarjosi katseelle paljon ei-inhimillisiä kohteita.

#### 4.2.7 Ei-inhimillisen politiikkaa

Mmm, no täs on nyt jo vähän mielenkiintoisempi ote tähän niinku maisemaan...

Täst ehkä lähtee jo vähän niinku semmosia mielikuvia että kuka näitä ois voinu käyttää... ja minkä kaupungin kaduilla ne on ollu ja kuinkakohan vanhoja ne on ja mistä ne on tullu tänne...

Että päänsisäisetkin maisemat on aika mukavia... [Heta, 1.]



KAI CAVEN: *Nine Light Nights*, 1991,

kuva kyrandesä/Flickr, CC-BY 2.0, kts. lähdeluettelo

Aineisto-otteessa Heta ajattelee ääneen Kari Cavenin *Nine Light Nights* -installaation äärellä. Se koostuu yhdeksästä ruosteisesta kadunlakaisijan roskankeruukärryn kopasta, joiden sisällä oleva valo osoittaa lattiaan. Teos mahdollistaa mielikuvien virran moneen suuntaan – kuka, missä, milloin,

miten? Ilmaan heitetyistä kysymyksistä huolimatta tunnelma on seesteinen ja jotenkin nostalginen. Tämä johtuu siitä, että kysymyksiin löytyy helposti vastauksia, kuten: kadunlakaisija, lapsuudessani, kaupungissa. Siksi *päänsisäiset maisematkin maisemat on aika mukavia*. Joku on hellästi kerännyt menneisyyden arvottomina pidetyt elementit ja tuonut ne takaisin Hetan silmien eteen. Mutta vaikka roskankeruukärky nähdään kontekstistaan irrotettuna, se ei haasta aistisen järjestystä. Esinettä voi ymmärtää vallitsevan esteettisen koordinaatiston sisällä.

Joskus esitetty kuva poikkeaa selvästi päänsisäisistä maisemista. Ilkka Halson *Kitkajoki* -teos pakotti informantit todistamaan voimassa olevan totuuden puolesta:

Niin. Vähän näyttää kun se olis jotain trikkiä.  
Tai sitten mä en oo koskaan käynyt tuolla Kitkajoella.  
Jotain kitkaa siel on. [Arttu, 1.]



ILKKA HALSO: *Kitkajoki*, 2004, kuva Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Petri Virtanen

Loogiset vaihtoehdot tulevat esille. Joko kuva on väärin tai Arttu ei ole koskaan käynyt Kitkajoella.

Kitkajoki no tän mä tiedän tää on... sieltä mistä mä oon lähellä.  
Se on...  
Mut ei siellä tuommosia oo metallista juttua kyllä päällä.  
Hui aika pelottavan näkönen. [Saija, 1.]

Tutun maiseman muokkaus vieraannuttaa hetkeksi itsestä, itselle itsestään selvästä, periaatteessa tälläkin hetkellä aistittavasta todellisuudesta, joka

nytkin on *siellä mistä mä oon lähellä*. Ajatus siitä, että Kitkajoki ei enää olisikaan, että se olisi muuttunut, on pelottava. Kitkajoen muuttuminen muuttaisi itseä.

Mia: Niin sä sanoit et sä oot sielt jostain Kitkajoelta päin ite?

Saija: Niin tai mä oon Oulusta kotosin ite. Mutta mun sukulaisia on paljon niinku siitä Kuusamon ja Oulun välistä ja me ollaan paljon käyty siellä. Niin se ei, ei ollu kiva ku se oli jotenki niin esitetty, siin oli joku lasikatto ja kaikkee niin... Ja se ei niinku, ku tietää ite että minkälaiset filikset jos joku sanoo että Kitkajoki tai Kitkajärvi, niin... ei oo semmoset filikset niinku se oli nähny sen.  
[H, 1-2.]

Saijan kohtaaminen väärennetyn Kitkajoen kanssa on tunnepitoinen tapahtuma. Kuvasta puhuttiin paljon. Useimmat lähtivät miettimään, miksi kuva on väärin.

Mikäs... Täällon niinku...

Kitkajoki.

Ei kai nyt Kitkajoella tollasii o? *Mä oon ymmärtäny näin että ei olis*. Mut mitä noi *härvelit* on? Jotain *öljynporausrouttoja*. Joo tää on niinku, tää on *olettava*. Et näin vois olla. [Roope, 1.]

Kuvassa olevat *härvelit*, pylväät ja lasiset kattorakenteet tuovat Roopen mieleen öljynporausroutat. Mielikuva on jotenkin käänteinen. Lasisen kattokonstruktion pinta muistuttaa ehkä aaltoilevaa meren pintaa ja sitä tukevat pylväät syvälle pinnan alle ulottuvia porauskuiluja. Talousihmisenä Roope on kenties tottunut katsomaan metsää vihreänä kultana ja energian lähteenä. Mutta loppupäätelmä on, että kyse on vaihtoehtoisesta todellisuudesta, *olettamasta*. Roopen mielessä kuva kytkeytyy kenties tulevaisuuden energiatuotantoon – Harrille kyseessä on selkeä dystopia:

Täs on tämmönen vihreä iso valokuva ja se on.. *hauskan näkönen*. Hmmm. Mikäköhän toi juttu on? Onks tää nytte tota.. Joku tämmönen kun... *otsonikerros menee* ni mitäs sitte tapahtuu. *Noinhan sitä vois tapahtuu*. *Pystysköhän ne rakentaa tommosen? Maapallon ympärille*. Täst tulee tää Tripodien aika -sarja mieleen. Semmosii isoja metallijalkasia häkkyröitä jotka *liikku ja oli kovin ilkeitä*.  
[Harri, 1.]

Ensinnäkin on sanottava, että koko Harrin tulkinta tapahtuu ”hauskan” viitekehyksessä. Kuva vie Harrin jännittävälle ajatuspolulle, jolta puuttuu Saijan kokema eksymisen ahdistavuus. Dystopiassa otsonikerros on mennyt ja ”ne” ovat rakentaneet maapallon ympärille suojaavan kuoren. Sana ”ne” tuntuu viittaavan toisaalta tekniseen osaamiseen, toisaalta se

tuo Harrin mieleen viholliskuvia. Ehkäpä kuvassa maiseman yllä lepäävän lasikannen haavoittuvuus saa ajattelemaan rikkovaa ja hajottavaa liikettä. Kannattelevat pylvää muuttuvat ajatuksissa runnoviksi metallijaloiksi, lasikatteet kaikennäkeviksi ohjauskeskuksiksi. Mutta vaikka häkkyrät muuttuvat ilkeiksi, Harrilla ei ole pelättävää. Teos on kesyynyt, se on asemoitunut osaksi lapsuudenmaisemaa, jossa televisioruudussa pyörii BBC:n kallis laatusarja. Sarja on jännittävä, mutta tarinan sääntöjen mukaan sen on päätyttävä kapinallisten voittoon. Sitäpaitsi – Harri on jo nähnyt sen. Seikkailu tapahtuu tutussa mielenmaisemassa.

Näin kuva maisemasta voi muuttua puheeksi: pakottaa katsojat positioon, josta katsoen omasta aistisen jaosta poikkeava näkymä muuttuu ymmärrettäväksi. Kysymys on perustava. Jos tämä kuva on totta, kokemuksen ja historiani ei ole totta, tapani havaita ei ole totta. Vaikka tällaisia ehdotuksia ei oteta loputtoman vakavasti, ne kuitenkin käsitellään. Syntyy tarve vastata niille, vaikka niiden väite on niin absurdin epätosi. Kun Saija ja Arttu pistävät itsensä pantiksi siitä, että tällaista näyttämöä ja keskustelua ei ole, Roope ja Harri ryhtyvät kuuntelemaan sen ”logosta”.

Kun analyysin kohteeksi valittiin kuva, jossa ei ole ihmistä, löydettiin kuitenkin politiikkaa. Kuvasta löydettiin myös ihmisiä. Ihminen on kuvannut maiseman väärin, tehnyt triikkiä tai – jos kuvan logiikalle antaa myöden – rakentanut maisemaan öljylauttoja, maailmaa ympäröivän lasikatteen, laittanut liikkeelle metallijalkaisia häkkyröitä. Myös näyttämöt, joilla ei näy osaansa vaativaa ihmistä, käsitetään ihmisen ehdottamiksi, jäsentämiksi ja miehittämiksi. Logoksen taakse hahmottuu aina ihminen.

#### 4.2.8 Puuttuva kuva

Edellä analyysissä on ihasteltu sitä, miten ennakkoluulottomasti ihmiset ryhtyvät etsimään sellaista perspektiiviä, josta tarkastellen teoksessa olisi mieltä. Joskus se ajatuksen asento, johon informantti on päätyvässä, aiheuttaa jotain huimauksen tapaista ja omaan totunnaiseen tapaan tarkastella asioita onkin palattava äkkiä. Metaforisesti tätä ilmiötä voisi ajatella joogaliikkeenä, jonka radikaalius äkkiä säikäyttää siihen pehmeästi edenneen oppilaan. Joogan hyvää tekevään vaikutukseen voimme kenties luottaa, mutta mitä tiedämme nykytaiteen ehdottamista oudoista mielen asennoista? Mistä päätelemme että havainnon niksauttaminen sijoitaan kannattaa?

Hmm.

*On se vähän erilainen, meren tai siis luultavasti järven pinta on pikkasen erinäköinen. Ei ole sama kuva kyseessä, taivaskin on vähän erilainen. Aika nopeesti itseasiassa huomaa sen. Jännä juttu.*

*Tässä taas tällainen värisokeussysteemi. Tuol on tommonen pikku... tota vaaleampi täplä, hauskat värit täs ei oo minkäänäköstä*

sisältöä muttaa... jollain tavalla... pirteä. Oon sanonu noista joistain et on ollu synkkiä.

*Tääl jotenki tulee kierretyksi silleen seinä kerrallaan ja sit jättää huomioimatta ton keskusosan ja sit jossain vaiheessa tajuu et olikohan siin keskellä jotain... jotain niinku näkemisen arvoista. Itseasiassa tääl voiskin olla piilossa kaikennäköstä juttua mitä kukaan ei huomais ku huomio keskittyy tämmösiin... tämmösiin hommiin, tai näihin näihin selkeesti esillä oleviin juttuihin. [Harri, 1.]*

Rancièren politiikkakäsityksessä politiikka alkaa, kun vallitsevan aistittavan jaon haastavat sellaiset, joiden ei ole aiemmin edes tajuttu eksistoivan logoksen omaavina olentoina. Yllä olevassa esimerkissä Harri alkaa Marko Vuokolan *Seventh wave* -teoksen jälkeen miettiä saman tekijän töitä, *On the Spot I*.



MARKO VUOKOLA, *On the Spot I*, 1999-2000, kuva Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Petri Virtanen

Niissä osaansa ei tasa-arvoisuuden näkökulmasta vaadi kukaan. On vain kaksi kiiltävää, kadmiumkeltaista pintaa, joista toisessa himertää vaaleampi läikkä. Silti opetus piirtyy tyylikkäästi esiin: *Itseasiassa tääl voiskin olla piilossa kaikennäköstä juttua mitä kukaan ei huomais ku huomio keskittyy tämmösiin... tämmösiin hommiin, tai näihin näihin selkeesti esillä oleviin juttuihin.* Haravoimme todellisuutta totunnaisesti, seinä kerrallaan ja mahdollisuus, että jätämme huomioitta jotain keskeistä, jotain selviytymisemme kannalta olennaista, on aina läsnä.



DITTE HAARLØV Johnsen: *Maputon päiväkirja*  
2000-2009, kuva M.M, V=Sofia

Iina ja Ilkka käsittelevät tätä teemaa leikitellessään *Maputon päiväkirja* -valokuvasarjan äärellä. Kuvat on asetettu seinälle siten, että ne muodostavat symmetrisen kuvion – paitsi että välistä tuntuu puuttuvan kuvia. Mitä on tapahtunut? Onko teossarja joutunut sensuurin kohteeksi?

Ilkka: ...jos niinku lähtee symmetriaa hakemaan niin.  
Onko sensuuri iskenyt...?

Iina: [naurahtaa]

Ilkka: En kyllä usko et täällä ihan heti sensuuri iskee mut.

Iina: [nauraa] Itsesensuuri ehkä?

Ilkka: Niin se voi olla, *et siin onki niinku kuva, mut me ei vaan niinku, havaita sitä.* Koska, tota noin ni toi...

Iina: Nii, *et meidän itsesensuuri..?*

Ilkka: *Niin, aivoissa.*

Iina: Mä aattelin et sen taiteilijan [nauraa]...

Ilkka: No seki voi olla. [nauraa]

Iina: "En mä voi laittaa tätä"...

Ilkka: *Mut se että, tieksä niinku... aivot kieltää sen.*

/Iina: Niin, *ei vaan suostu näkemään,* niin. [nauraa]

Ilkka: "Ei, siinä ei ole mitään".

Iina: [nauraen] Mut se oli se sama kohta, ehkä, tai ei me vertailtu kyl ehkä tarkemmin.

Ilkka: Niin. Pitäis mennä seisoo siihen viereen ja silleen ihan vaan...

Iina: "Kum-minkä sä näät?" [nauraa]

Ilkka: ...silmäkulmasta niinku kattoo että...

Iina: [nauraen] Niin, vähän. Mut tää oli hieno...

Ilkka: Niin, se voi olla joo et sä et nää...

Iina: *Et me nähdään eri, niin...*

Ilkka: Totta.

En tullu ajatelleeks sitä.

Ilkka ehdottaa, että tyhjiissä kohdissa todella on teoksia, mutta heidän aivonsa eivät vain halua "näyttää" niitä. Tästä Iina innostuu pohtimaan, näkevätkö sisarukset seinällä ylipäätään samat teokset, saman valikoiman kaikista mahdollisista teoksista. Onko havaintomme maailmasta sama, edes samassa perheessä kasvaneilla? Iina ja Ilkka vaikuttavat ihmisiltä, joille

tällaiset havainnon konstruoitua luonnetta koskevat keskustelut mahtuvat hauskanpidon lomaan, osaksi arkista keskustelua. Tarkoittaako se, että he ovat parempia havainnoimaan tai kyseenalaistamaan omaa havaintoaan? Ehkäpä he vain ymmärtävät keskimääräistä paremmin oman logoksensa, oman maailmankuvansa haavoittuvuuden. Ehkäpä nykytaideteokset ovat oikea konteksti tällaisten asioiden käsittelemiselle. Mieleen tulee Derridan ystävyyspolitiikka, jossa *veljeys* (fraternité) edustaa yhteistä kansalaisuutta. Ystävä tai veli on henkilö, jota kunnioitetaan myös mahdollisena vihollisena. Tämän potentiaali asettua vastapuolelle, toisenlaista näkemystä edustamaan on aina otettava lukuun.

#### 4.2.9 Välitilinpäätös: Rancière

Rancièren politiikkakäsitteen yksinkertaistamista empiirisen analyysin tarpeisiin voi pitää uhkarohkeana yrityksenä. Tähän on kuitenkin ryhdytty, tavoitteena rakentaa moniulotteinen kuva muutamien nykytaiteen museossa tapahtuneiden taidenäyttelyjen vastaanoton politiikasta. Analyysissä pyritään kuitenkin myös syvempään ymmärrykseen Rancièren teoriasta. Vaikea paikka analyysissä on opettavainen, se palauttaa kirjan äärelle tarkemmin kysymyksiä varustettuna.

Rancière on todennut että politiikkaa on vähän ja harvoin. Muutoin ei voi ollakaan – Rancière on rakentanut määritelmänsä sellaisen, että heti kun poliisijärjestys murtuu ja politiikka alkaa, se oikeastaan loppuu. Politiikka on taitekohta, jossa esteettinen koordinaatio muuttuu. Kun osaton on ilmestynyt jakoon ja tulee huomatuksi ja huomioiduksi, järjestys on jo muokkautunut ja havaitsemista jatketaan taas vakiintuneelta pohjalta. Rancière tuntuu puhuvan esteettisestä poliittisen pohjalla olevana kudoksena. Mutta jos yksi ihminen huomaa jotain ja korjaa havainnointinsa tapaa, tämä tapahtuma on välttämättä henkilökohtainen. Näin politiikka voisi olla pieniä napsahduksia siellä täällä, kollektiivista etenemistä uuteen havaitsemisen tapaan henkilö kerrallaan.

Rancièren politiikkakäsityksessä on myös hankalaa, että empiirisessä käytössä se ikään kuin vaatii vastaanottajan mielenmaiseman tulkitsemista. Mistä tiedämme, että kohtaamisongelma on aito? Mistä toisaalta tiedämme, ettei oivallus ole vain vanhan aistisen jaon pohjalta suorittamista? Ja onko meidän välttämättä ymmärrettävä taideteos olennoksi, jonka takana on logos – potentiaalisesti ymmärrettävä vaade mukaan lasketuksi tulemisesta? Mielestäni sosiologilla ei ole valtuuksia määritellä informantin puheen perusteella sitä, mitä tämän havaintokategorioissa tapahtuu tai on tapahtumatta. Puheen luokittelu antaa mahdollisuuden konkretisoida Rancièren politiikkakäsitettä, mutta ei tuota lopullista vastausta siitä, tapahtuiko politiikkaa vai ei. Alla on tiivistelmä

erilaisista asennoitumistavoista, joita oli havaittavissa, kun museokäynnistä ja taidekokemuksesta yritettiin siivilöidä esille rancièrelaista politiikkaa eli aistittavan uudelleenjaon tilanteita:

1] *Kiusaantumiset*. Oudot asetelmat saavat etsimään perspektiiviä, josta katsoen ne näyttäytyisivät järkevinä. Tämän voisi sanoa myös niin, että objektin ja subjektin logokset poikkeavat toisistaan ja subjekti yrittää virittää itseään objektin taajuuksille. Ollaan tilanteessa, jossa jokin outo on astunut näyttämölle eikä vastapuoli vielä hahmota tämän pyrkimyksiä. Usein tämän oudon olennon perspektiivin etsiminen kuitenkin on niin työlästä, että samastuminen lopetetaan ja tulkinta ”abortoidaan”. Poliitiikan voidaan kuitenkin katsoa käynnistyneen.

2] *Loksahtukset*. Joskus informantit asettuvat hyvin nopeasti positioon, josta katsoen teoksessa on järkeä. Tämä tarkoittaisi, että subjekti kykenee virittäytymään objektin taajuuksille. Tuotettu tulkinta kuullosta mutkattomalta ja itse eletyltä. Ilmiö voidaan tulkita ainakin kolmella tavalla.

- A] Informantti itse kuuluu juuri niihin logokseltaan outoihin ”osattomiin”, joiden osaa perätään, ja näkökulma on siksi hänelle luonnollinen.
- B] Ennestään tuttua, sydäntä lähellä olevaa asiaa käytetään yleisempänä tulkinta-avaimena aina kun tilanne sallii.
- C] Outo positio avautuu subjektille yllättäen.

A ja B -tilanteita ei voisi sanoa politiikaksi, sillä subjektin ei ole pakko omaksua uutta esteettistä koordinaatistoa ymmärtääkseen teosta. C-tilanne sen sijaan luokiteltui politiikaksi. Käytännössä näitä tapahtumia on kuitenkin empiirisesti hyvin vaikea erottaa toisistaan.

- 3] *Ohikatsomiset*. Taideobjektien ohi voi katsoa monella tavalla.
- A] Konkreettisesti katsomalla toisaalle, jättämällä objekti kohtaamatta. Ei ole poissuljettua, että objektin logos kuitenkin ehtisi koskettaa ohikulkijaa.
- B] Käsittelemällä objekti nopeasti eli kiinnittämällä siihen kevyt, vallitsevan aistisen jaon puitteissa järkevä tulkinta, kuten jo tiedetty poliittinen teema. Intuition vastaisesti tällainen toiminta ei kvalifioituisi rancièrelaisessa katsannossa politiikaksi.
- C] Katsomalla tahallaan hieman ohi ja jättämällä tulkinta avoimeksi. Joskus informantit tuntuvat katsovan tahallaan hiukan ohi teoksesta, josta he pitävät. Kuva teoksesta jää pehmeäksi ja tulkinta auki, kenties pelkästä kunnioituksesta sen vierasta, mielenkiintoista logosta kohtaan. Tämä auki jätetty tulkinta saattaisi kvalifioitua politiikaksi.



Tiukassa katsannossa politiikaksi kelpaisi siis vain torjunnan, erimielisyyden, ymmällään olemisen ja oivalluksen hetket. Heti kun tuotetaan tulkinta, olipa se omakohtainen tai yleisestä ymmärryksestä ammennettu, tunnutaan jo astuvan poliittisen ulkopuolelle, valmiiseen maailmaan. Näin ymmärrettyinä politiikka olisi vain häivähdys käsittämättömän ja jo käsitteilyn välissä.

On todennäköistä, että ääneenajatteleminen ei ole optimaalinen metodi rancièrelaisen poliittisen jäljittämiseen. Vaikka tutkija tähden-täisi informantin oikeutta vaieta, velvoite tuottaa puhetta tuntuu leijuvan ilmassa. Tämä velvoite saattaa kärjistää kommentteja ja tuottaa turhia, puolisydämissiä tulkintoja. Oudon entiteetin kohtaamista seuraavalle luonnolliselle hiljaisuudelle, hämmennykselle ja halulle katsoa ohi ei kenties jää yhtä paljon tilaa kuin niille, jotka liikkuvat museossa vailla velvoitetta tuottaa aineistoa. Rancièren määritelmästä seuraa itsestään selvä kiinnostus hiljaisia altistumisen tiloja kohtaan. Hiljaista altistumista on tietenkin vaikea analysoida äänitiedostoon vedoten.

Seuraava kysymys on, mille tarkalleen ottaen altistutaan? Ajatus, että teos on järkevä jostain positiosta katsoen ja tämän position omaksuminen vie löytämään osattomien perspektiivin rakentuu perusteettomalle yleistykselle taiteen olemuksesta. Miksi päätellä, että jokaiseen teokseen kätkeytyy jonkin oudon subjektin sisääntulo, vaade tai haaste? Tätä päätelmää ei tarvitse tehdä. Kutsun joskus arkikielessä ”koodausongelmaksi” tilannetta, jossa en ymmärrä havaitsemaani. Minulla ei ole lokeroa, johon tiputtaa kohtaamani olento, tai nimilappua, jolla varustaa erikoinen tilanne, johon olen joutunut. Niinpä torjun, kiusaannun tai mykistyn. Nämä koodausongelmat ovat terveellisiä. Ne viestivät tavanomaisen luokittelujeni kapeudesta, todellisuuskäsitysteni totunnaisuudesta.

Taiteen äärellä näitä koodausongelmia tapahtuu taajaan, jos annan itseni altistua. Harjoitus, leikkisä position etsiskely käsittämättömyyden äärellä totuttaa minua näkemään toisin, kolmansin, neljänsin, loputtomin tavoin. Tämä ajatus on tuttu myös Niklas Luhmannin taiteen alajärjestelmää koskevasta teoriasta. Ilmiötä voi kutsua sanalla *kontingenssitietoisuus*, jonkin nimilapun siihen kiinnittääksemme.

#### 4.3 Hallitsemisen politiikka

Niklas Luhmannin järjestelmäteoria on kunnianhimoinen yritys sosiologiseksi yhtenäisteoriaksi. (Luhmann, 1995, xlv, xlvii, 4–5; 2012, 1.) Tässä tutkimuksessa Luhmannin teorialla on kaksi sovellustasoa. Luhmannin käsitys yhteiskunnasta systeemisenä kommunikaationa on vaikuttanut tutkimuksen yleiseen taustateoriaan. Lisäksi Luhmannin kuvaus politiikan

alajärjestelmästä toimii yhtenä niistä kolmesta teoreettisesta viitekehyksestä, joita on pyritty mobilisoimaan empiiriseen käyttöön. Luhmannin teorian hyödyntämistä aineistojen analyysissä on yleisesti pidetty vaikeana, ja Luhmannin oma tapa hyödyntää järjestelmäteoriaa yhteiskunnallisten ilmiöiden analyysiin on sangen abstrakti. Esitän seuraavaksi oman käsitykseni tämän tutkimuksen kannalta olennaisista Luhmannin järjestelmäteorian elementeistä. Luhmannin politiikan alajärjestelmää kuvaavaa, postuumisti julkaistua teosta *Die Politik der Gesellschaft* (2000b) ei ole vielä käännetty englanniksi. Katsaukseni pohjana onkin pitkälti Luhmannin teos *Ekologinen kommunikaatio* (2004), joka sisältää hyvän tiivistyksen järjestelmäteorian keskeisistä piirteistä. Lisäksi viitataan toisen käden lähteinä Erkki Seväsen (1998, 2008), Michael Kingin ja Chris Thornhillin (2003) sekä Christian Borchin (2011) selventäviin kuvauksiin Luhmannin ajattelusta. Näistä kaksi viimeistä keskittyy erityisesti politiikan alajärjestelmän erityispiirteisiin.

Kuten edellä kappaleessa 2.4.1 *Tarkkailevat järjestelmät* on kuvattu, Luhmannille yhteiskunta ei muodostu ihmisistä vaan kommunikaatiosta. Yhteiskunnan muodostava kommunikaatio ei ole mitä tahansa ihmisten välistä interaktiota. Yhteiskunnan kokonaisjärjestelmä koostuu alajärjestelmistä (politiikka, oikeus, talous, tiede, uskonto, kasvatus, taide jne.) ja vain niiden kriteerien mukaan merkitykselliset interaktiot ovat kommunikaatiota ja siten yhteiskuntaa. Jokaisella alajärjestelmällä on omanlaisensa ja toisista poikkeavat kriteerinsä kommunikaation merkityksellisyydelle. Näiden kriteerien varassa yksittäinen alajärjestelmä, kuten oikeus, ikään kuin seuloo ja merkityksellistää ympäristön kaoottisia signaaleja. Alajärjestelmän ympäristöön kuuluu fyysinen todellisuus tapahtumien, ihmisten, näiden tajunnat ja interaktiot, mutta myös muut alajärjestelmät ja yhteiskunnan kokonaisjärjestelmä. Siten jokaisen alajärjestelmän ympäristö on erilainen ja se järkeistää ympäristöään täysin uniikista, historiallisesti muovautuneesta perspektiivistään. (Luhmann, 2004, 42, 47–48, 67–69, 76–77; King & Thornhill, 2003, 7.)

Jokaisella alajärjestelmällä on oma *symbolisesti yleistetty viestintävälineensä*, lyhyesti sanottuna *mediansa*. Termi viittaa viestinnän keskeytyksen Luhmannin ja hänen järjestelmäteoriaa kehittäneen oppi-isänsä Talcott Parsonsin yhteiskuntateoriassa. Esimerkiksi perheen/intiimisuhteiden alajärjestelmän media on rakkaus, talouden raha ja politiikan valta. Rakkaus, raha ja valta ovat historiallisesti muovautuneita referenssipiirteitä, joihin vetoamalla kommunikaatio todennäköisemmin onnistuu. (Luhmann, 1995, 161; Borch, 2011, 77–78; Sevänen, 1998, 104.) Perheen alajärjestelmä ei kuitenkaan vähennä ympäristönsä kompleksisuutta vain seulomalla siitä sisälleen rakkauspuhetta. Yhtä merkittävää on puhe rak-

kaudettomuudesta. Alajärjestelmät toimivat käytännössä *kaksiarvoisten koodien* varassa, joissa kumpikin puoli, positiivinen ja negatiivinen on yhtä merkittävä. (Luhmann, 2004, 79, 85–86.)

Oikeuden binäärikoodi on laillinen/laiton, tieteen tosi/epätosi ja *politiikan hallitus/oppositio*. Järjestelmät tarkkailevat, observeivat ympäristön tapahtumia. Voi ajatella, että tässä tarkkailussa ihmisten tajunnat ovat vain välineitä. Kun jokin tapahtuma tuntuu olevan käsitteellistettävissä lainmukaisuuden näkökulmasta, voi syntyä kommunikaatiota koodin laillinen/laiton puitteissa, esimerkiksi puhetta siitä, onko tapahtuma luokiteltavissa rikokseksi vai pitäisikö sitä ylipäätään arvioida oikeudellisenä kysymyksenä. Tämä kommunikaatio on osa lain alajärjestelmää ja siten yhteiskuntaa, mutta sen tuottaneet tajunnat eivät. On kuin interaktiomme purjehtisivat meistä irrallaan ja osa niistä kelpaisi muutoseikkojen vuoksi alajärjestelmien materiaaliksi – niiden rationaliteettien mukaiseksi kommunikaatioksi, joka jo pelkällä olemassaolollaan ylläpitää myös yhteiskuntaa kokonaisuutena. (Luhmann, 2004, 60, 68–69.)

Alajärjestelmät ovat omalakisista ja itseviittaavia eli *autopoietisia*. Tämä tarkoittaa että ne voivat järjestyä sisäisesti parhaaksi katsomallaan tavalla. Ne voivat vapaasti rakentaa sisäisiä ohjelmiaan, mutta eivät silti muuttua koodiaan eivätkä funktiotaan. Lain alajärjestelmän tehtävä on vakiinnuttaa normatiivisia odotuksia. *Politiikan tehtävä on luoda yhteisesti sitovia päätöksiä, jotka toimivat myös lain pohjana*. Vaikka alajärjestelmät suuntautuvat binäärikoodinsa puitteissa erilaisiin asioihin ja käsittelevät niitä eri tavoin, ne ovat myös riippuvaisia toistensa tuotoksista. Tilanteita, joissa alajärjestelmät tulkitsevat toistensa kommunikaatiota oman binäärikoodinsa kautta, Luhmann sanoo niiden keskinäiseksi *resonaatioksi*. Mikäli alajärjestelmä monimutkaistuu sisäisesti liikaa tai pyrkii ulottumaan liian monille alueille, sen toimintavarmuus vaarantuu – se ei kenties enää selviäkään perustehtävästään, ympäristön kompleksisuuden vähentämisestä. (Luhmann, 2004, 49–50, 56, 90–91; King & Thornhill, 2003, 11.)

Politiikan alajärjestelmän symbolisesti yleistetty viestintäkanava on siis valta ja se toimii binäärikoodin hallitus/oppositio varassa. Politiikan funktio on tuottaa yhteisesti sitovia päätöksiä. Olennaista empirisen työskentelyn kannalta on, miten käsitämme Luhmannin muotoileman binäärikoodin. Kirjaimellisesti käsitettynä politiikka olisi puhetta hallituksen ja opposition, hallitsijan ja hallittujen toimista, mutta Luhmannin mukaan myös siitä, mitkä kysymykset tulisi käsitellä politiikan piirissä eli ratkaista yhteisesti sitovin päätöksiin ja legitiimiin valtaan viittaamalla. (Luhmann, 2004, 136, 138.)

On huomionarvoista, että koodi ei ole valtaa/ei-valtaa. Tämä liittyy ymmärtääkseni Luhmannin huoleen siitä, että politiikka on yhteis-

kuntafilosofiassa ymmärretty yleisesti yhteiskunnan pohjaksi. Luhmannin mielestä politiikka on vain yksi alajärjestelmistä. Kun politiikka ymmärtää funktionsa ja asemansa väärin, se käsitteellistää yhä laajemmin ja itse-pintaisemmin ympäristön tapahtumia omien instrumenttiansa kautta ja ehdottaa vallan käyttämistä niiden ratkaisemiseksi. Näin politiikka pö-höttyy, sen ohjelmat monimutkaistuvat liikaa ja se menettää iskukykynsä. Poliitiikan yhtäaikainen paisuminen ja heikkeneminen on uhka kokonais-järjestelmän, yhteiskunnan toimivuudelle. (Luhmann, 2004, 142; King & Thornhill, 2003, 80–85.)

Luhmannia voidaan hyvästä syystä sanoa oikeistoliberalisti-seksi ajattelijaksi, sillä hän kantaa huolta eri alajärjestelmien omalakisesta toiminnasta, mutta myös yksityisen ja vapaasti itse päätettävän alueen pienenemisestä ja julkisen, yhteisesti päätettävän alueen laajenemisesta. Käytännössä tämä ongelma tulee esille Luhmannin mielestä hyvinvoin-tivaltiossa. Siinä *kansa* (public) esiintyy hallituksen ja opposition välisen kamppailun *loisena*. Poliitiikan erikoisessa, vaalikausien rytmittävässä ajal-lisuudessa kansa hyöttyy toisaalta hallituksen tekemistä parannuksista ja saa kiristettyä jatkuvasti lisää oppositiota tukemalla. Loisen tema jonkin binäriteetin kolmantena tekijänä on peräisin Michel Serresin filosofiasta. (Bednardz, 1987, 6–7.)

Valitsemalla politiikan alajärjestelmän koodiksi hallitus/oppo-sitio tai hallitus/hallitut Luhmann ottaa kantaa suppeamman politiikkakä-sityksen puolesta. Näin politiikka kiinnittyy käsitteellisesti valtaa käyttäviin elimiin sekä kysymykseen siitä, mihin tämän vallankäytön tulisi ulottua ja mihin ei. Luhmann ei siten edusta rannatonta käsitystä poliittisesta, jossa valtakäsitteen laajeneminen kaikkeen inhimilliseen kanssakäymiseen avaa myös oven kaiken politisoitumiselle.

#### 4.3.1 Luhmann, Rancière ja Mouffe

Edellä on luonnosteltu, miten Rancièren ja Mouffen poliittisen ja politii-kan käsitteet suhteutuvat toisiinsa. Ne tuntuvat kuvaavan samaa prosessia, mutta fokuoivan sen eri kohtiin. Mouffen teoria keskittyy kuvaamaan risteäviä *haluja*: meidän, samanlaisten haluja ja noiden, erilaisten haluja. Mouffe on sietämisen, ei suvaitsevaisuuden yhteiskuntafilosofi. Toisiinsa nähden toisin haluavien osapuolten yhteeniskeytymisestä syntyy agonia, osallisuutta lujittavaa tunnetta. Mouffen osapuolet tunnistavat toisensa. Rancière taas fokusoi kohtaan, jossa vielä tuntematon toinen *ilmenee*. Joku outo, jonka haluja ei ole mahdollista ymmärtää, on astunut kuvaan. Tämän jonkin esilletulo ja tämän esittämä vaatimus muokkaa olemassa olevat suhdeverkostot tunnettujen entiteettien välillä erilaisiksi. Siten politiikan opetus on, että jokainen järjestys ja jako on *kontingentti* – kaikki voi ja to-

dennäköisesti jo on myös toisin. Oma näkökulmamme suhteellistuu uuden ilmetessä, eikä sen suhteellistumiselle näy loppua. Taiteessa erityisesti vieraannuttamisen, tutun tuntemattomaksi tekemisen strategiat tähtäävät tämän opin perille viemiseen.

Ajatus oman näkökulman ikuisesta sattumanvaraisuudesta ja suhteellisuudesta on mukana myös Luhmannin järjestelmäteoriassa, mutta hänellä sen esilläpitäminen ei ole politiikan vaan taiteen funktio. Luhmannille tuotti vaikeuksia yrittää määritellä taiteen mediaa tai binäärikoodia. Kuten esimerkiksi Erkki Sevänen on kuvannut (2008) Luhmann lähtee liikkeelle ajatuksesta, että taiteen alajärjestelmän media olisi *kauneus* ja sen binäärikoodi *kaunis/ei-kaunis*. Luhmannin myöhemmässä tuotannossa näitä määrittelyjä haastamaan nousee koko joukko muita ehdotuksia, kuten *sopiva/ei-sopiva*, *uusi/vanha*, *innovatiivinen/traditionaalinen* ja *originaalinen/konventionaalinen*. Ongelman tuottaa se, että mikään ehdoteista koodista ei läpäise koko taiteen järjestelmää ja niitä käytetään myös taiteen järjestelmän ulkopuolella. Näin ne eivät kykene tarjoamaan taiteen järjestelmälle riittävän itsenäistä identiteettiä. Paremman puutteessa Luhmann pitäytyy kaunis/ruma -ehdotuksessaan, mutta huomauttaa että järjestelmä ei todellisuudessa kykene tekemään erotteluja vain sen varassa. (Luhmann, 2000a, 191, 195; Sevänen, 2008, 66–67.)

Koska tässä tutkimuksessa ei tarkastella, miten osallistujien museossa puhuma kvalifioituu taiteen järjestelmään kuuluvaksi merkitykselliseksi kommunikaatioksi, lopullista kantaa Luhmannin yrityksiin ratkaista taiteen järjestelmän koodi ei onneksi tarvitse ratkaista. Poliitiikan määrittely-yritysten kannalta merkittävää on sen sijaan se, että Luhmann määrittelee *taiteen funktioksi* todellisuusmäärittelyjen kyseenalaistamisen. (Luhmann, 2012 [1997], 210.) Kuten muistamme, Luhmann ei ole ensisijaisesti kiinnostunut ihmisten tietoisuuksien sisällöstä vaan yhteiskunnan alajärjestelmien kannalta merkityksellisestä kommunikaatiosta. Tässä mielessä taiteen alajärjestelmä muodostaa poikkeuksen, sillä taide on *kommunikaatiota havaintojen kautta*. ”Taide kukoistaa havainnon ja kommunikaation välisessä tilassa” (Jakobsen, 2010, 47). Luhmannin ajattelussa kieli on struktuuri, joka määrittää kykyämme havainnoida, mutta havaitsemisemme tapaa haastava taide tuottaa osaltaan muutoksia kieleen. Taiteen piirissä tapahtuva havainnominen heijastuu muuhun yhteiskuntaan kuuluvaan kommunikaatioon rakentamalla ymmärrystä siitä, että asioita voi tarkastella loputtoman monilla tavoilla. (Luhmann, 2000a, 6, 16, 19–22, 52.)

Taide on löyhä ja ei-koordinoitu kommunikaatiosysteemi, joka tarkkailee sosiaalisen todellisuuden tuotantoa, uudelleenaktivoi tällä hetkellä käyttämättömiä tarkastelutapoja ja tekee näkyväksi todellisuuden kontingentin luonteen. (Luhmann, 2012, 210; Jakobsen, 2010, 44.) Taiteelle

ominainen tapa kyseenalaistaa sekä havainnoimisen että havaintojen merkityksellistämisen tapoja vaikuttaa myös muiden alasysteemien itseymmärrykseen – ne tulevat havainneeksi oman kognitiivisen rajoittuneisuutensa. (Eeg-Tverbakk & Jakobsen, 2011, 30; Jakobsen, 2010, 46). ”Luhmannille taide onkin suoranaisesti paradigmaattinen esimerkki modernin yhteiskunnan tavasta harjoittaa itsetarkkailua” (Sevänen, 1998, 106).

Tässä Luhmannin taiteen kuvaus lähenee Rancièren politiikan kuvausta. Rancièren politiikka on salaisuuden paljastumista, aiemmin piilossa olleen, mutta todella olemassa olevan ihmisen näkökulman avautumista. Luhmannin taiteen järjestelmä perustuu kuvitteellisten todellisuusvaihtoehtojen rakentamiselle. Taideobjektin tuottama haaste omalle havaitsemisen tavalle ohjaa katsomaan myös todellista todellisuutta epäillen. Taide avaa mahdollisuuden omien havaintojen totunnaisuuden reflektoinnille ja koska rakennamme ja uusinamme todellisuuttamme havaintojemme varassa, myös varsinaisen todellisuuden kontingenssille; ei ole välttämätöntä, että asiat tulevat koetuksi näin tai todella ovat juuri näin. (Luhmann, 2000a, 142–143; ks. myös Schinkel, 2010, 270.) Rancièr ja Luhmann puhuvat kumpikin todellisuuskäsitysten suhteellistumisesta, ensimmäinen salaisuuden paljastumisen, toinen illuusoiden olemassaolon tunnustamisen näkökulmasta. Luhmannin kuvaama taiteen funktio vaikuttaakin rancièrelaisessa katsannossa hyvin poliittiselta. Jos siis etsisimme aineistosta Luhmannin taiteen alajärjestelmään kuuluvia kohtia, saattaisimme päätyä käsittelemään samoja kohtia kuin Rancièr-luennassa.

Käsillä olevassa analyysissä lähtökohtana on kuitenkin Luhmannin politiikkana pitämä kommunikaatio. Nopeasti katsoen Luhmannin politiikan käsite tuntuu olevan täysin eri maailmasta kuin Mouffen ja Rancièren näkemykset. Hallitus/oppositio- tai hallitsijat/hallitut-dikotomiat parkkeeraavat poliittisen tiukasti konkreettisiin hallitsemisen muotoihin, institutionaalisen vallan käyttämisen ja päätöksenteon tilanteisiin. Luhmannin ratkaisu täydentää kuvaa lopultakin hyvin. Rancièren kuvaama ilmentys ja yllätys muuttuu Mouffen kuvaamaksi tunnistamiseksi, kohtaamiseksi ja vääntämiseksi. Luhmann kuvaa tilannetta tästä eteenpäin. Toinen on hävinnyt ja toinen voittanut. Toisen halut on sivuutettu, hallittu ei voi tehdä kuten haluaa, vaan hänen täytyy ainakin toistaiseksi tehdä kuten sanotaan. Luhmannin oikeutettu, hyvä kysymys kuuluu: Mitkä kaikki asiat voidaan yhteisellä päätöksellä muodostaa täytymiseksi, mitkä voivat jäädä haluamisen varaan? Onko väännön ulotuttava kaikkialle? Missä ovat politiikan rajat?

#### 4.3.2 Teoriasta käytäntöön: Luhmann

Luhmannin kriteerien mukaan politiikan alajärjestelmään kuuluvat siis interaktiot, jotka liittyvät hallitsijoiden ja hallittujen asemaan sekä yhteisesti sitovien päätösten tarpeeseen. Vaikka politiikan alajärjestelmän symbolisesti yleistetty media on valta, haluan sanavalinnoissani kunnioittaa Luhmannin politiikka-analyysin yleistä henkeä. Siksi puhun nimenomaan hallitsemisesta, en vallankäytöstä.

Hallitsemiseen liittyviä asioita voidaan tarkkailla ja kommentoida monella tasolla. Luhmannin teorian keskeinen käsite on *tarkkailu* (observation). *Ensimmäisen asteen tarkkailu* (first order observation) on jonkin asian havaitsemista, sen erottamista kaikesta muusta. Sitä määrittävä kysymys on ”mitä?”. Alajärjestelmä tarkkailee ympäristöä oman koodinsa varassa. Se käsittelee havaintojaan oman rationaliteettinsa ja kielenkäyttönsä piirissä. Alajärjestelmän toiminta on paradoksaalista: havainnoidessaan se jo käyttää omaa koodiaan eli konstruoi ympäristönsä omien kognitiivisten rajoitteidensa puitteissa ja samalla myös tuottaa itsensä suhteessa konstruoimaansa ympäristöön. (King & Thornhill, 2003, 18–20; Eeg-Tverbakk & Jakobsen, 2011, 31.)

*Toisen asteen tarkkailu* (second order observation) on tämän tarkkailemisen tarkkailua ja erilaisten merkityksellistämisen mahdollisuuksien ja sokeiden pisteiden havaitsemista. Toisen asteen tarkkailua määrittävä kysymys on ”miten?”. Järjestelmä siis reflektoi omia määritelmiään. Koska Luhmann tarkkailee yhtä aikaa useita järjestelmiä, jotka tarkkailevat omien koodiensa näkökulmasta ympäristöä, Luhmannin voidaan sanoa toimivan *kolmannella tarkkailun tasolla* (third order observation). Kolmannen tason tarkkaileminen on näin reflektioiden reflektiota, metataseista pohdintaa esimerkiksi eri alajärjestelmien puitteissa tehdyistä päätelmistä. Toisen tai kolmannen asteen tarkkailu ei ole kuitenkaan mitenkään ensimmäisen asteen tarkkailua laadukkaampaa tai parempaa tarkkailua, sen kohde vain poikkeaa ensimmäisen asteen tarkkailusta. Tasojen erottelemisen tarkoitus ei siten ole väittää, että tarkkailemisen tasoja ylöspäin kipuamalla olisi mahdollista lähestyä ”totuutta”. Jokaisella tarkkailijalla on sokea pisteensä – se itse – sillä se ei voi havaita itseään tarkkailemassa. Jo toisen asteen tarkkailija tajuaa tämän, eikä neljännen tai viidennen tason tarkkailun kehittäminen muuta tätä havaintoa miksikään. (Luhmann, 2000a, 61, 96, 207; King & Thornhill, 2003, 18–20; Möller, 2006, 72–78.)

Jotta Luhmannin politiikkakäsitteen monet eri tasot voisi ymmärtää ja konkretisoida tutkimustarpeisiin, on seurattava yhtä aikaa usean alajärjestelmän logiikkaa. Tässä oikeuden ja taiteen järjestelmien tapaa käsitellä kysymyksiä käytetään eräänlaisena tukirakenteena, joka auttaa oikeansuuntaisten päätelmien tekemisessä Luhmannin politiikan teoriasta.

|  | OIKEUS  | TAIDE  | POLITIikka  |
|--|---|--|---|
| ENSIMMÄINEN TASO →<br>Koodien mukaan<br>havainnoiminen.                | Tämä on laillista.<br><br>Tämä on laitonta.   | Tämä on kaunista,<br>miellyttävää,<br>innovatiivista,<br>jännittävää,<br>todellista...<br><br>Tämä on rumaa,<br>epäsoviaa, epämiel-<br>lyttävää, perin-<br>teistä, tylsää,<br>mahdollista... | Tässä on kyse<br>hallitsemisesta ja<br>vallankäytöstä.<br><br>Tässä on kyse<br>hallituksi tule-<br>misesta, opposi-<br>titoiminnasta,<br>vastustamisesta. |
| TOINEN TASO →<br>Järjestelmän mukaan<br>havainnoiminen.                | Miksi ilmiötä<br>pidetään rikoksena<br>eikä laillisena?<br><br>Miten asioita kä-<br>sitellään oikeuden<br>piirissä?   | Miksi ilmiötä<br>pidetään esim.<br>kauniina eikä eikä<br>rumana?<br><br>Miten asioita<br>käsitellään taiteen<br>piirissä?  | Miksi tilanteessa<br>käytetään valtaa<br>eikä sen anneta<br>vain olla?<br><br>Miten asioihin<br>sovelletaan<br>hallitusvaltaa?                            |
| KOLMAS TASO →<br>Järjestelmien<br>välisten suhteiden<br>havainnoiminen | Miten eri järjestelmät käsitteellistävät asioita omien koo-<br>diensa avulla? Miten tätä oikeudellista / taidetta koskevaa /<br>hallinnollista kysymystä voidaan käsitellä eri koodien avulla?<br>Mitä näistä käsitteilytapojen eroista seuraa? |  |   |

Tämän harjoituksen ensimmäinen tulos on se ilmiselvä havainto, että mitkään Luhmannin taiteelle rakentamat koodit eivät tuota kattavan tun-  
tuista kuvausta taidemaailmojen puitteissa käytävistä keskusteluista. Myös  
Luhmannin politiikan koodin hankaluus paljastuu vaikeutena tuottaa  
luonnollisia lauseita, verrattuna esimerkiksi oikeuden järjestelmän selke-  
ään tapaa lähestyä asioita. Harjoitus kuitenkin auttaa konkretisoimaan  
Luhmannin politiikan käsitettä.

Politiikkaa ovat interaktiot, joissa väitetään että jossain on  
kyse hallitsemisesta tai hallinnan vastustamisesta eli hallittujen oppositio-  
toiminnasta. Poliitiikkaa toisen asteen havainnoinnin tasolla on pohdinta  
siitä, pitäisikö jokin asia ottaa hallintaan vai ei eli pitäisikö se ratkaista  
yhteisesti sitovalla päätöksellä. Myös reflektiot siitä, miten asioita politisoi-  
daan eli viedään yhteisen päätöksenteon piiriin, kuuluvat politiikan ala-  
järjestelmään. Kolmannella tasolla samaa asiaa voidaan tarkastella usean  
eri alajärjestelmän perspektiivistä. Tämä tarkoittaa esimerkiksi poliittisen  
kommunikaation kriittistä tarkastelua ja ”kääntämistä” vaihtoehtoisten  
koodien avulla, vaikkapa talouden, tieteen tai lain rationaliteetin mukaisek-  
si puheeksi: ”hallitus harjoittaa huonoa matematiikkaa”, ”mietintö perus-  
tuu epämääräisille tutkimustuloksille” tai ”aloite on mahdoton jo perustus-  
lainkin näkökulmasta”.



Näiden pohdintojen perusteella koitan listata Luhmannin politiikan alajärjestelmän kannalta olennaiset tekijät empiiristä tarkastelua varten. Puheessa on ilmentävä jonkin taidemuseokäynnin elementin hahmottaminen

- 1] ilmauksena hallitsemisesta/vallankäytöstä tai hallinnan/vallankäytön kohteena olemisesta
- tai 2] asiana, joka vaatii hallintaa eli kollektiivisesti sitovia päätöksiä tai asiana, jota ei tulisi pyrkiä ratkaisemaan hallinnan keinoin
- tai 3] esimerkkinä siitä, miten asioita perustellusti tai perusteetta politisoidaan, eli tuodaan hallituksen / hallittujen koodin avulla käsiteltäviksi
- tai asiana, joka voidaan käsitteellistää hallituksen/hallittujen koodin näkökulmasta, mutta myös muiden koodien näkökulmasta

Kuten edellä, pyrin analyysissäni huomioimaan paitsi taide-esineiden myös muiden museovierailun elementtien osuutta kävijän ”poliittisessa kokemuksessa”. Tässä alustavia hypoteesejani siitä, miten hallitsemisen ja hallittuna olemisen kysymykset voisivat tulla esille museovierailun aikana:

TAIDEOBJEKTI voi sitä havainnoivan henkilön näkökulmasta edustaa hallitsijoita tai hallinnan kohteena olevia. Se voi myös tuoda esiin tarpeen kollektiiviselle päätöksenteolle jonkin asian suhteen tai siitä pidättymiselle. Objekti voi myös herättää ajatuksia hallinnan ja vallankäytön tarpeesta ylipäättään, tavoista, joilla asioita politisoidaan, ja muista näkökulmista, joita asioihin voisi soveltaa poliittisen sijasta.

Taideobjekti voidaan käsittää TEKIJÄNSÄ kommenttina hallitsemisesta, hallinnan kohteena olemisesta sekä hallinnan tarpeesta tai tarpeettomuudesta suhteessa johonkin asiaan.

MUSEOTILA JA NÄYTTelyn KOKONAISUUS voidaan käsittää yrityksenä hallita kävijää. Museon ja näyttelyn järjestyksessä voidaan hahmottaa myös tasa-arvoistavia tai kävijän ensisijaisuutta korostavia pyrkimyksiä, jotka tähtäävät siihen, että kävijä itse hallitsee kokemuksiaan.

Tutkimukseen osallistuvan KESKUSTELUKUMPPANIN voidaan katsoa edustavan hallituksen/vallankäyttäjien tai opposition/hallittujen näkökulmia. Koska Luhmannin politiikan käsite määrittyy institutionaalisen vallankäytön havainnoinnin kautta, keskustelukumppanien väliseen vallankäyttöön, esim. mahdollisiin pyrkimyksiin alistaa keskustelukumppania ei tässä ole kiinnitetty huomiota.

HAASTATTELIJA voidaan käsittää hallituksen edustajana tai vallankäyttäjänä, mutta myös opposition tai vallankäytön kohteiden edus-

tajana. Haastattelijan voidaan nähdä politisoivan eli ehdottavan yhteisen päätöksenteon kohteeksi asioita perustellusti tai perusteetta.

INFORMANTTI saattaa suhteessa kokemaansa esittää itsensä hallituksen tai opposition edustajana, vallankäyttäjänä tai vallankäytön kohteena.

Mouffen agonistinen poliittinen määriteltiin empirian tarpeisiin kriteerein, jotka ikään kuin kiristyivät kohta kohdalta. Tällöin analyysin strategiana oli esitellä ja pohtia aineistoa ensin löysempien kriteerien rajoissa ja edetä kohti niitä aineiston osia, jotka läpäisevät Mouffen tiukimmat poliittisen kriteerit. Rancièren käsitys poliittisesta aistittavan uudelleenjakona edellytti erilaisen analyttisen strategian omaksumista. Rancièren politiikkakäsitykseen sisältyy tarina oudon ilmestymisestä eli politiikan tapahtumisesta ja sen imeytymisestä olemassa oleviin käsitejärjestelmiin eli politiikan lopusta. Analyysissä pyrittiinkin esittelemään aineistoa tähän narratiiviseen teemaan tukeutuen.

Luhmannin politiikan teoria on looginen peli, jossa usea eri vaihtoehto pätee yhtä aikaa. Poliitiikka on sekä puhetta hallinnasta että hallinnan kohteena olevista, mutta myös hallinnan rajoista ja niiden perusteluista. Yksinkertaisista premisseistä, kaksiarvoisesta koodista ja tarkastelun kolmesta tasosta seuraa mosaiikkimainen poliittisten tarkastelutapojen palapeli. Tässä analyysissä pidän perusteltuna lähteä liikkeelle kaikkein konkreettisimmista keskusteluun tulleista hallituksista, kaikkein lähimmin kävijän toimintaa museossa määrittelevistä tahoista. Tästä analyysi laajenee pohtimaan kävijän asemaa suhteessa abstraktimpeihin hallinnan muotoihin.

#### 4.3.3 Epäluottamuslauseita

”Museovierailu” paljastaa jo sanana, että ollaan retkellä jonkun toisen paikassa, jossa pätevät jonkun toisen määrittämät säännöt ja ohjelmat. Siten museovierailun politiikkaa on alettava kuvata lähtien lähimmästä hallituksesta: museota hallinnoivasta, toteuttavasta ja tarkkailevasta tahosta. Tähän hallitukseen nähden ”vierailija” ei voi olla muuta kuin ”hallittu”. Näin siitäkkin huolimatta, että paikka on paperilla oma; kansalaisuuden kautta oma, itse valittu hallitus hallinnoi myös museota ja oman verovelvollisuuden kautta puitteet ovat hyvin konkreettisesti myös satunnaisen vierailijan omat.

*Saiskohan tonne kiivetä ite?*

*Tossahan ois selkeestiki tommoset niinku jalustat mitä kautta sen voisi tehdä.*

*No, se on tää suomalainen tällanen estyneisyys, että eihän sitä nyt kehtaa tonne kiivetä vaikka vähän tekis mieli. No mä veikkaan et *nää ei kyl kattois sitä välttämättä kyl hyvällä.* [Harri, 1.]*



MELATI SURYODARMO: *Vaateapina*, 2007,  
kuva David Domingo/Flickr, CC-BY 2.0

Melati Suryodarmon videoteos *Siirry seurustelemaan*, jossa tämä roikkuu tukalasti pää alaspäin, ei kyennyt voittamaan Harria puolelleen. Saman taiteilijan *Vaateapina*-installaatio onnistuu tässä. Harri miettii suomalaisuuttaan kummassakin tapauksessa – ensin suomalaisen työmoraalin kautta toisen joutilaisuutta, sitten suomalaisen estyneisyyden kautta sitä, ettei voi kiivetä. Mutta on muitakin syitä; *nää ei kyl kattois sitä välttämättä kyl hyvällä.*



HERI DONO: *Kädellisten klinikka*, 2001, kuva Valtion  
taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Petri Virtanen

Ihan semmonen olo ku pikkulapsella, jonka tekis mieli samaa  
koskettaa, nyt mä kosken...  
Tuleekohan *joku huutaan mulle* jos mä kosken... *koskin sitä. Hehe.*  
[Heta, 1.]

Aineisto-otteissa informantit ikään kuin taantuvat lapsiksi, jotka tietävät olevansa tarkkailun kohteina. Pääkalloon koskemisen tai vaatepuuhun kiipeämisen halu syntyy suhteessa hallitukseen, tilan sääntöjen määrittäjään, joka museovahtien muodossa monitoroi tilaa. Toinen merkittävä asia, jossa museon mahti käyttäytymisen sääntöjen ohella manifestoituu, ovat teosten sisältöjä avaavat museotekstit.

Ei hitto, tämmösen mä haluaisin mun omalle seinälle.  
Tää on ihan kipee...  
Tuol menee jotain lentokalojaki.  
Tää on hieno.  
Tommosesta vielä iso suurennos, kiitos. "Veden allegoria"...  
[Heta, 1.]



JAN I Brughel, mukaan: *Veden allegoria, ajoittamaton*, kuva  
Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Jaakko Lukumaa

Heta löytää Maisema-näyttelystä kiintoisan teoksen, kopion Jan I Brueghelin 1600-luvulla maalatusta teoksesta *Veden allegoria*. Teos viehättää Hetaa ja hän viettää pitkän ajan sitä tutkien. Museon opasteksti teoksesta tulee kuitenkin tölväisseeksi Hetaa:

[nauraa] Onneks tää teksti tässä seinässä kertoo että, et tän kuvan "täysi ymmärtäminen edellyttää"... aikamoisia... tää on ihan... "taitoja", mutta toivottavasti nyt sallitaan tommonen ihan... ihan pelkkä fiilispohjanenki... Kyllähän sitä nyt heti näkee niinku tommosesta kuvasta, et vaikka sä et lukiskaan jokasta ikistä niistä kirjallista tai muuta viittausta, et tässä on nyt jotain mielenkiintosta... [Heta, 1.]

Salaperäinen teos ja sen salaperäisyyttä korostava teksti tuntuvat ilkkuvan Hetan ulkopuolisuuutta. Teksti ei puhu vain teoksesta vaan myös siitä, miten ja millä tiedoilla varustettuna sitä tulisi tarkastella. Tekstien kautta syntyy toisen tason tarkastelun, reflektion vaade. Tekstin kautta teosta havainnoiva päätyy havainnoimaan myös omaa havaintoaan ja sen mahdollista riittämättömyyttä. Monet informantit ottivat tämän haasteena omalle

ymmärrykselleen ja suhtautuvat museoteksteihin tutkijan intensiivisyydellä. Teoksessa ilmenevän ja tekstissä kuvatun vertaileminen on metodi, jolla yritetään tuottaa jonkinlainen ote, hallinnan tunne tilanteessa.



PATRICIA GUERRESI Maimouna: *Valokuvat*,  
2007–2008, kuva M.M, V=Sofia

Roosa: Se käsittelee "naiseuden, uskonnon ja ruumiillisuuden teemoja".  
Naiseuden... uskonnon, ruumiillisuuden. *Mis tos on uskonto?*  
- *Ai no joo tot- toi, toi... asu. Ja nainen on kuvassa.*  
Mitä toi kuvaa toi musta aukko niinku?  
Jouko: "Valokuvasarja tuo yhteen eri maailmanuskontojen myyttisiä hahmoja."  
Roosa: "Sekä afrikkalaisen... islamin henkilöitä ja symboleja"..  
/Jouko: "islamin"... [yhtä aikaa]  
Roosa: *Näätsä ketään...?*  
/Jouko: "...mystiikka"..  
Roosa: ...tossa? [naurahtaa]  
Mä en kyl tunne islamist... oikeen mitään niin..  
Jouko: [huoaten]No en mää nyt osaa sanoa sitte tuota..  
Roosa: *Kyl siin naiseus, uskonto ja ruumiillisuus näkyy mut...* [K, 3.]

Teosten kuvaustekstien merkitystä kokemattomammalle kävijälle voi tuskin yliarvioida. Niitä käytetään teoksen tarkastelun ohjenuorana joskus hyvin konkreettisesti. Siksi teksteihin kunnioittavasti suhtautuvalle on merkittävä tapaus, kun oman havainnon pohjalta riippumattomasti syntynyt ajatus ja tekstin sisältö kohtaavat. Se on merkki siitä, että omat hoksottimet toimivat samansuuntaisesti museota hallitsevan järjen kanssa. Näin ei synny tarvetta epäillä ja vastustaa:

"Tässä kuitenkin taiteilija esiintyy" tässä... Onks se muuten edes tämä? On se.  
"...rakentamansa pienoismaiseman yllä. Hän irroittaa juuriltaan vanhaa asutusta ja tekee tilaa modernille ajalle pilvenpiirtäjiineen."  
*Ja aivan, kuten ajatuksena minäkin sain että "ihmisen suhdetta ympäristöönsä kuten myös luontoon".*  
En tiedä että onko tämä kuinka normaalia että minä näin... edes joitain samoja asioita joissain taideteoksissa kuin taiteilija.  
[Anssi, 3.]



OTOBONG NKANGA: *Menneisyyden juuriltaan kiskominen*, 2006, kuva M.M, V=Kati

Joskus informantit etsivät perspektiiviä vielä tekstiäkin korkeammalta tasolta. He observeivat museota observoimassa. Tämä vertautuu todelliseen oppositiopolitiikkaan, jossa havainnoidaan hallitusta havainnoimassa, rakennetaan metatasoista reflektiota siitä, mitä hallituksen horisonttiin mahtuu ja mitä sieltä jää ulos.

Hm. Tuntuu et nää kaikki teokset on vaan niinku... tietynlaisilta afrikkalaisilta, niinku, lähtösin. Et kaikki on kuitenkin semmosii et ne on tehny teoksia länsimaista taidetaloa varten. Et mä en sit, taisiis jännä miettiä et mitäköhän... tää ois tavalliselle afrikkalaisille ja mitä niitten, niille joku tällönen merkitsee. Täähän on vaan niinku... Mikä täs on sit jotain niinku... Afrikkaa? Ehkä materiaalit. Vaikutteet. Mut silti, silti niinku... länsimaista, taidetta. [Lauri, 3.]

Museo on osa länsimaista taidemaailmaa, joka valitsee esineitä omien standardiensa ja hallituslogiikkansa mukaisesti. Ne ovat joutuneet tuottamaan kuvan itsestään länsimaisen taidetalon kriteerein, sellaisen kuvan, joka mahdollistaa myös länsimaisen katsojan itsereflektion. Siksi kiinnostus ei olekaan suoraa ja Afrikkaan kohdistuvaa, vaan Afrikan kautta se kiertää heijastamaan jälleen meitä itseämme. Tilanne on analoginen vanhalle arkipäivän narsisimia kuvaavalle vitsille: ”Puhutaanpa välillä sinusta – mitä mieltä olet minusta?”.

Joku, joku siin mua häiritsee. [naurahtaa] Et se on niinku, kaikki oli niinku vähän semmost, jotenki, kuitenkin länsimaista. Loppujen lopuks. Parhaita oli nää just, nää performanssi...jutut, jotka oli tossa... niinku videolla. Mut kaikki se oli kuitenkin semmoses... jossain kiasmaformaattissa. Et vaik se oli niinku... taiteilijat oli Afrikasta ni... niinku tullu, tehny tätä varten tän jutun. Enkä... olihan - monissa oli tosi mageit juttui nostettu esiin. Semmosia just... Afrikasta ja, ja... ja niinku länsimaiden erosta, ja niitten suhteesta, miten ne niinku... vaikuttaa toisiinsa ja... toiset oli ottanu semmosia afrikkalaisia... erityis... jotain piirteitä ja asioita esiin. Ja silti

*väistämättä miettii just niinku... et... en tie, täst on tehty semmonen joku... brändätty tämmöseks... afrikkajutuks. Ja tehty sem- laitettu semmonen leima. Tän homman päälle. [Lauri, 3.]*

Kysymys nykytaiteen olemassaolon ja esittämisen oikeutuksesta ei aineiston puitteissa vaikuta enää ajankohtaiselta. Aineistossa kukaan ei kyseenalaista sitä, etteikö taide olisi kiinnostavaa ja sen esillepaneminen arvokasta. Hallituksen ja opposition positiot muodostuvat nyt museon sisällä. Siellä konformistit iloitsevat osallisuuden kokemuksistaan ja kapi-nalliset etsivät jalansijoja erimielisyydelleen. Vastakarvaiset lukutavat, joista postmodernin pirstaleisuuden teoreetikot intoilivat, ovat nyt tavallisia. Asiantuntijuusjärjestelmien kriisiytyminen informaatioyhteiskunnassa on johtanut siihen, että auktoriteetin lausunto tai päättäjän perustelu ei enää automaattisesti mene totuudesta.

#### 4.3.4 Taistelu teosten hallinnasta

Tässä tutkimuksessa ei ole analysoitu museotekstien sisältöjä. Silti on sannaottava, että museotekstejä ei ilmeisesti voi kirjoittaa oikein. Satunnaisen museovierailijan kokemuksella voin arvella, että tekstien kirjoittajat liikkuvat kahden viestintästrategian välillä. Jos ottaa lähestymistavakseen teosten avoimuuden, niiden merkityksellistämisen päättymättömyyden kunnioittamisen, voi tulla kirjoittaneeksi vaikeita ja leijuvia tekstejä, jotka vahvistavat kävijän tunteita sisäpiiriläisyyksistä ja salamyhkäisyyksistä. Jos taas valitsee strategian, jossa pyrkii osallistamaan mahdollisimman monia, esimerkiksi avaamalla lähimpiä, tavallisimpia tai kiinnostavimpia tulkin-toja, saattaa syyllistyä teosten latistamiseen ja kävijän ”esteettisen ilon ryöstämiseen”.

Henri: Ja must tuntuu niinku, monis kohdis siis, must toi oli siis niinku liian semmonen jotenki *alleviivaava ja yksipuolinen*. Et mä en ollu kauheen tyytyväinen tohon näyttelyyn ja sit mulle myös tuli jopa semmonen olo kahest kohdasta, et mult niinku *ryöstettiin se esteettinen ilo*. Et ku siis esim se sänkyteos, niinku mä olin monta kertaa *ihastellu* sitä et *onpa hauska teos* niin sit siel selitetään sitä et joo etku näiden ihmisten ”on niin vaikea kiipiä näitä yhteiskunnan portaita ylöspäin” ja ku se *[vetää kuuluvasti henkeä]* ”norsunluotorni missä jotkut onnelliset ovat on niin huterä”, et siis se on must liian alleviivaavaa et siis kuitenkin ihmisillä on Suomes hirveen hyvä sivistystaso, ihmiset tietää paljon yhteiskunnallisist asioista ja et niinku *noi asiat ei oo kenellekään silleen niinku pimennossa olevii juttuja*. Niin must se oli jollain taval, niinku vähän turhan osottelevaa, siis just ne laatat missä selostettiin siis se ikään kuin virallinen lukutapa niihin töihin. [K, 2.]

Henrin ja Riston koko museovierailun läpi jatkuva keskustelu siitä, miten *ARS 11* -näyttely on aihevalinnoiltaan yksipuolinen, tulkinnoissaan alle-  
viivaava ja kolonialismin kritiikissään puuduttava, poikkeaa pippurisuus-  
dessaan aineiston yleissävystä. Katkelma kuitenkin osoittaa, miten monen  
alajärjestelmän puitteissa nykytaiteen museossa joskus havainnoidaan ja  
kommunikoidaan. Lähtökohtaisesti kyse on kahden tulkinnan törmäyk-  
sestä. Museo on tuottanut yhteiskuntakriittisen luennan politiikan alajär-  
jestelmän piirissä siitä, miten pakolaisen, vallankäytön kohteen on *vaikea  
kiipii näitä yhteiskunnan portaita ylöspäin*. Henrin sanavalinnat (*esteettinen  
ilo, ihastellut, onpa hauska*) taas antavat ymmärtää, että hän käsittäisi teok-  
sen mieluiten taiteen piirissä. Henrin suuttumus syntyy siitä, että hän tun-  
tee joutuneensa oikeuden alajärjestelmän piiriin, syytetyksi vähintäänkin  
empatiakyvyttömyydestä: *turhan osottelevaa*. Hän hyökkää näyttelyä vas-  
taan tiedonvälityksen alajärjestelmän koodin (informaatio/ei-informaatio)  
puitteissa ja syyttää museota vanhojen uutisten kertomisesta: *noi asiat ei  
oo kenellekään silleen niinku pimennossa olevii juttuja*. Henri ei pidä museon  
vallankäyttöä (*virallinen lukutapa*) legitiiminä (*ryöstettiin se esteettinen ilo*).

Henrin kanssa jumissa tilanteessa on teos, joka ei saa tulla  
koetuksi sellaisenaan, jonka katsomista säädellään liikaa. Metatasisesti  
koko moneen suuntaan resonoiva kiista on siis poliittinen. Kokemus val-  
lankäytön kohteeksi joutumisesta saa Henrin harjoittamaan puhdasveristä  
oppositiopoliitiikkaa. Ehkäpä Henri on myös keskimääräistä nopeampi  
pistämään merkkile tällaisia valta-asetelmien rakentumisia ja asettumaan  
oppositioon niihin nähden.

Samankaltainen esteettisen ja poliittisen tulkinnan yhteenko-  
lahtaminen tapahtuu, kun Tarmo katselee kokonaisen huoneen vallanneita,  
säilykepurkin kansista rakennettuja kiilteleviä lonkeroita:

Aika iso juttu.

Kokonainen huone.

Katotaas mikä sen nimi on.

[kuiskaa] "Anatsui Ghana"...

"Wastepipes"... "Säilykemahtotölkin kansia kuparilankaa".

[lukee kuiskaten] "Jättemateriaalien kulutuskulttuurin"...

"kaupankäynnistä"...

Niin tää on vähän liian hieno silleen että et tää olis jonkunlainen  
kannanotto siihen että syntyy niin paljon jätettä, ku täst tulee  
niinku sellanen olo et se on oikeestaan suotavaa et syntyy kun niist  
saa niin hienoi kiiltäviä, kiiltäviä juttuja.

Mut pitiks tää olla joku kantaaottava?

[lukee] "Jättemateriaali viittaa nykypäivän kulutuskulttuuriin ja sen  
ympäristövaikutuksiin."

Ei tää must silleen kannanottona kyllä toimi että. Mulle tulis siitä



jonkunmoinen filis että nyt mun pitää kiinnittää huomiota että mä  
lajittelen metallijätteet oikeeseen paikkaan tai jotain semmosta.  
[Tarmo, 3.]

Tarmo on museossa ylipäättään kitsas kiitoksissa. Hän ei useinkaan ääneen ihaile teoksia tai sano suoraan pitävänsä niistä. Tämä aineisto-ote tuntuu kuitenkin kätkevän sisälleen pitämistä. Teos on hieno, siinä on *hienoi kiiltävii juttuja* – se on näyttävä. On suotavaa että tällainen teos on. Tällaista es-teettistä teosta, jonka katselemisesta Tarmo pitää, ei voi olla olemassa ilman säilykepurkin kansia. Tekstissä kuitenkin kritisoidaan länsimaista kulutus-kulttuuria, jonka tulosta teoksen osat ovat. Esine tuntuu huutavan jokaisel-le silmillä varustetulle ”Lisää tätä!” ja teksti sanovan ”Tätä ei saa olla!”.



EL ANATSUI: *Waste Pipes II*, 2011, kuva M.M, V=Mauri

Tarmo joutuu merkilliseen ristiriitaan oman silmänsä todistuksen ja tekstin teokselle antaman tehtävämäärityksen välillä. Lopputulos on, että Tarmo hyväksyy hallituksen esityksen siitä, mitä teoksessa ”pitäisi olla” ja mitä maailmassa ”ei saisi olla”. Silmä olisi pitänyt teoksesta, mutta kriittisenä välineenä teos ei toimi. Se ei onnistu rekrytoimaan Tarmoa vastustamaan purkkiruokaa tai lajittelemaan metallijätettä. Koska silmän todistus voit-taa, teos epäonnistuu. Koska teksti tuli väliin, Tarmo päätyy väheksymään teosta. Päädytään välitilaan, jossa katsomisen ilo on korruptoitunut eikä poliittinen viesti vakuuta.

Henrin ja Tarmon kokemukset vievät väistämättä muistele-maan Mieke Balin huolta siitä, miten näyttelyn järjestys ja teoksia kehystä-vät tekstit suistavat ne valtaansa. Samoin ajatuksiin nousee Bruno Latourin korostama esineiden oma toimijuus (agency), niiden kyky linkittyä osaksi ihmisten, esineiden ja ajatusten kollektiiveja. Ovatko teokset hallituksen panttivankeja?

Esimerkeissä teokset on tulkittu valmiiksi, ketjutettu osaksi hyvin oikeamielistä ja poliittisesti korrektia hallitusohjelmaa. Tekstit on kir-joitettu demokraattisesti, selkokielisesti ja konstailematta tukemaan kriittis-

tä kokonaisviestiä. Voidaan sitä paitsi huomauttaa – kenties jopa onnistuneesti. Ehkäpä voimakas visuaalinen kokemus iskosti Tarmon päähän, että kiiltävät pinnat, rahavirroilta vaikuttavat runsauden lonkerot ovat petollisia. Kenties puolta tuoksuva, värikkäiden kassien painosta notkuva kerrossänky muistutti Henrille taas kerran asiasta, jonka hän hyvin tietää: että retket ovat iloisia vain, kun niille lähdetään vapaaehtoisesti. Silti Henrin kysymys on oikeutettu. Eikö länsimaalaisella kuluttamiseen syöllistyneellä ihmisellä ole oikeutta lumoutua esineestä? Onko ainoa hyvinvoivalle ja maailman hallitusta edustavalle ihmiselle sallittu tunnetila häpeä ja syyllisyys? Pitääkö kauneuden aina kätkeä sisälleen inhottava piikki? Ja mikä tärkeintä, onko tämä maailmanparantamisen strategia toimiva?



BARTHÉLEMY TOGUO: *Kiivetä alas*, 2005/2011,  
kuva M.M, V=Mauri

Henri: Et jollain tavalla siis jopa silloin ku mä ihan ekaa kertaa katoitin tätä työtä enkä ollu vielä lukenut tota virallista tekstii niin mä kyl, *niinkun arvasin sen, että täs on joku semmonen tän... niinku marenkikakkumaisen pinnan alla joku mätä*. Mätä pohjavire nimittäin tos oikeesti siis ihan niinkun konkreettisesti tuol kaikein alimpana on noita tommosii *harmaita kalmanvärisii, niinku [huoahtaa]... surkeita matkalaukkuja*. Et tommonen niinku ilonen, pirtee, karamellinvärinen värimaailma ei ulotu ihan niinku koko tohon työhön vaan siis se mist se työ lähtee, ja minkä varassa se seisoo eli toi ihan pohja, niin siel on tollasii mustia hauta-arkkuja! Et sit, kyl toi työ niinku vihjaa myös siihen suuntaan. Mutta et niinku. Tai et siis, mut must tää on siis niinku kiehtova työ. Tää on mielenkiintonen, kiehtova työ. *Tykkään tästä, eniten ehkä kaikista näistä töistä*. [K, 3.]

Vaikka Henri suuttuu ”virallisille teksteille”, suhde teokseen pelastuu. Mädän ja marenkikakkumaisen yhteentörmäyksestä seuraa niin paljon ei-itsestäänselvyyskiä, niin paljon suuntia joihin edetä, että Henri haluaa sitoutua teokseen ja ”tykätä” siitä. Näin hän irrottaa teoksen museon järjestyksestä ja liittää sen omaansa, sellaiseen hämärien mielenkiinnon kohteiden galleriaan, jota jokainen meistä kantaa mukanaan. Ehkäpä museossa

koettujen emootioiden jatkumo – ilo, pettymys, suuttumus [*kuuluva hengen vetäminen*] ja antautuminen [*huohtaminen*] – tukee teoksen muistamista, sen pysyvämpää linkittymistä omaan kokemukseen.

4.3.5 Kymmenen pientä ja pari suurempaa oppositiota  
Tutkituista näyttelyistä, *Maisema, Idästä tuulee* ja *ARS 11*, kaksi viimeksi mainittua kiinnittyi voimakkaammin sosioekonomisen epätasa-arvoisuuden kysymyksiin. Käyn seuraavaksi luettelonomaisesti läpi erilaisia epätasa-arvoisuuden teemoja, joita tutkimukseen osallistujat pystyivät näyttelyistä lukemaan ulos. Näin piirtyy kuva hallitus- ja oppositioasemista, joita näyttelyiden on koettu pitävän esillä.



NANDIPHA MNTAMBO: *Emabutfo* 2009, kuva M.M, V=Kati

Tarkemmin katsoen, täältäpäin katsoen, ne on naisten vartaloita.  
*On raakaa et naisella ei oo päätä, jalkoja eikä käsiä. Mut niin nainen nähdään usein.*  
Joo on ne kaikki naisia.

Tai niillä on tommoset voimattomat kädet, semmoset millä ei voi tehdä mitään. Naisissa ei ole voimaa san-kertoo tää teos. [Anja, 3.]

Anja tulkitsee katosta roikkuvat naisenmuotoon parkitut lehmäntaljat kommentiksi naisen alistetusta asemasta. Naisissa ei ole voimaa järjestäytyä oppositioksi. Saman objektin on kuitenkin tulkittu olevan kannanotto turkiseläinten puolesta:

Tää onki aika vaikuttava. Tulee heti mieleen ehkä joku, joka vastustaa tota turkiksia, täs on ihmi-ihmisen.. vartaloit, mutta jos ihmisellä ois turkis ni, niin jotenki vois... *joku, joku muu eläin sitte käyttää.*

Ehkä se on just *suunnattu... naisille*, ku se on... ainaki näyttää olevan enemmän naisten... vartaloita. Tai ehkä *naisen semmonen... emmä tiiä sitten onkse turhuu-turhuus että... halutaan näyttää hyvältä, oikeestaan hinnalla millä tahansa.* [Lisa, 3.]

Tulkinnoista ensimmäisessä nainen on vallankäytön kohteena ja toisessa hallituksessa – repimässä etua toisen selkänahasta. *Kädet* löytyvät, kun niitä tarvitaan – heikkous ja vahvuus ovat suhteellisia käsitteitä. Havainnoijat käyttävät taitavasti itselleen läheisiä hallitus/oppositio -erotteluja teosten tulkitsemiseen ja niiden rekrytoimiseen omiin järjestyksiinsä. Nykytaiteen poliittisuus on pitkälti katsojan silmässä.



PATRICIA GUERRESI Maimouna: Valokuvat, 2007-2008, [Edizioni Galleria Colombari, Milano], kuva: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Aku Häyrynen

Eikä siel oookkaan nunnaa tuolla nunnan kaavun sisällä, siellä on pelkästään kasvot. Ovelaa. Ja tos on pelattu hyvin tolla tota valkosella värillä ku se on tota tossa keskellä kasvoja, lyhy-ohuena viivana ja sitte se on tota... aei ton nunnan puvun osa ja sitte toi tota... ympyrä.

*Tän nimi vois olla esimerkiksi "Usko on tyhjä". [Anja, 3.]*

Kuten Rancière-analyysissä Viivi ja Tomi, Anjakin näkee Patrizia Guerresi Maimounan valokuvat uskontokritiikkinä. Uskonto vaatii kuuliaisuutta tyhjälle. Silti samat kuvat voidaan käsittää hyvin päinvastaisella tavalla:

Kerrassaan mielen... ver-ver-verrattain mielenkiintoinen... kuva. Täs on ihmis-ihmishahmo josta sitten tuota.. hän on viitta päällä. Ja sieltä viitan alta näkyy tyhjää. Kenties tässä halutaan tuoda esille myöskin tätä ihmisen, nykyihmisen pinnallisuutta. Sitä, tyhjyyden tunnetta jota monet ihmiset tässä... kiireisessä yhteiskunnassa, kokevat. Myöskin tässä leijutaan tässä yhdessä kuvassa. Mikä myöskin sopisi hyvin tähän, tämän päivän tapaan... profloitua yhteiskuntaan. Pitää... pelkästään tehdä rahaa. Se on se tärkein asia. Joka sitten johtaa tietysti siihen asiaan että ollaan... valitettavan usein liian

pinnallisia. Ei välitetä luonnosta eikä toisista ihmisistä.  
Tämä käsittääkseni olisi näiden kuvien... anti. Myöskin tässä on  
rappuset... ihmisen sisälle. Kenties, ehkä sillä halutaan sanoa, että  
on, on mahdollisuus ottaa uusia vaikutteita sisään. Eli toisin sanoen  
ihminen voi muuttua. [Anssi, 3.]

Anja lukee teoksesta radikaalin viestin, joka vaatii tekemään johtopäätökset. Tyhjen pyhimysten seuraamisesta on luovuttava. Anssi tarttuu tyhjiyteen toisella tapaa. Kyse ei olekaan pyhimyksen kuvan tyhjiydestä vaan ”nykyihmisen pinnallisuudesta”. Kun on pakko *tehdä rahaa*, ihmisyyden uhanalaistuu. Ajatuksissa rappusista, jotka johtavat ihmisen sisään on uskonnollinen sävy – ajatus kärsivällisistä työskentelemisestä, jalostumisesta, täyttymisestä. Näin usko ei olekaan tyhjä vaan ihminen vailla muuta uskontoa kuin raha on tyhjä.

Erityisesti *ARS 11* -näyttelyssä Kiasma esitteli vaikuttavan määrän erilaisia oppositiopositioita, joihin kiinnittyä. Feminististen ja eläinten oikeuksiin liittyvien tulkintojen ohella mahdollistui siis puhe uskonnoista harhana, mutta toisaalta länsimaisen ihmisen tyhjistä materialistisuudesta. Itsestäänselvästi mukana olivat mm. rasistiset ennakkoluulot, äärimmäinen köyhyys, kehitysapukysymykset, luonnonvarojen ryöstö, seksuaalivähemmistöt, ekologiset ongelmat, HIV, pakolaisuus, sodat, lääkepatentit, poliittiset vangit ja orjuus. Monet teoksista mahdollistivat edellä kuvatulla tavalla usean eri oppositioposition omaksumisen yhtä aikaa, mikä teki niistä tavallaan ”tuplasti” tai ”triplasti” rakastettavia.

*Tää on aika vaikuttava.  
Joku tommonen, piika tai joku on massiivisen hevosen seläs.  
Siisti. Laitettu... palvelija.. mustan orin, selkään.  
Tommoseen, Napoleon, valloittaja... kuvaan. [Lauri, 3.]*



MARY SIBANDE: *Hallitsija*, 2010, kuva M.M, V=Mauri

Korskuvan hevosen selässä on a) musta eikä valkoinen henkilö, b) nainen eikä mies, c) palvelija eikä isäntä ja d) tuntematon henkilö, ei histo-

riallinen suurmies kuten *Napoleon* tai ikkunasta teoksen takana näkyvä Mannerheim hevosineen. Lisäksi henkilö on pukeutunut Suomen lipun väriin, rönsvyävän yltäkylläiseen mekkoon. Asun väri ei tunnu tukevan hahmon syntyperäistä etnisyyttä, eikä sen muoto vaikuta toiminnan kannalta järkevältä. Teos esittää siis kuritonta, tuntematonta, mustaa naispalvelijaa, joka on lähtenyt hyökkäykseen määrittelemätöntä hallitusta vastaan epäkäytännöllisessä asussa ja vieraan valtion väreissä.

Elsa: Oho. Tää oli aika hurja.  
Jalmari: Tää o hieno.  
Elsa: Mikähän tän nimi on?  
Jalmari: Tää on tosi komee. Oh! Toi on hyvä ku toi Marskin patsas on tossa.  
Elsa: [nauraa] Joo aika hyvä kontrasti.  
Jalmari: O. Joo täs o, tää on ihan... mieletön. Se o hieno.  
Elsa: Täs on se nimi.  
Jalmari: Aa! Tää o hieno. Hyvä hyvä. Joo, no tää oon, täs on otetta.  
Se oli älykäs.  
*Jaha, mihis me sit mennään?*  
[K, 3.]

Teoksen koko ja värikylläisyys sekä mahdollisesti myös kuvattujen oppositiopositoiden yhtäaikaisten hyökkäysten vaikutuksen. Silti leukojen lokahtamisen jälkeen harva jaksoi ryhtyä kerimään auki merkitysverkkoja. Teosta analysoitiin suorastaan oudon vähän. Ehkä se kaikessa ristiriitaisuudessaan vaikutti eräänlaiselta ”yhdistä pisteet” -tehtävältä, jonka lopputulos oli jo niin vahvasti olemassa, ettei sitä edes jaksanut suorittaa.

Miten hallitus voi selkeämmin kuvata olevansa hyvän puolella pahuutta vastaan kuin antamalla tilaa hyljeksityille, ylenkatsotuille, kurjille, uhreille? Museon tapa olla yhteiskunnallisesti relevantti on hyvin perusteltu ja oikeamielinen. Ehkä tavoitteena oli synnyttää yksimielisyys siitä, mitä me, hyvinkoulutetut ja poliittisesti valveutuneet museokävijät edustamme suhteessa kaikenlaisiin vääryyksiin. Edustamme hyvää, oppositiota totunnaistunutta pahuutta vastaan, kapinaa apatiaa vastaan. Mutta huolet, joita museo meissä nostaa, ovat aitoja ja syviä. Kuten Mouffe-analyysissä kuvattiin, joudumme valtarakenteita analysoidessamme vastakkain oman voimattomuutemme kanssa. Ellemme ole osa ratkaisua, meidän on kai oltava osa ongelmaa.

#### 4.3.6 Ison ihmisen asialla

Edellä on kuvattu, miten museo erilaisia oppositiopositioita väläytellessään lunastaa lupaustaan yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta. Yhteiskunnallisten – poliittisten, mutta myös taloudellisten ja oikeudellisten

ten – ongelmien esillä pitäminen tuo näyttelytoiminnalle legitimitettä, jota pitäytyminen taidemaailman sisäisissä monimutkaisissa erottautumispeleissä ei toisi. Museovalta ei enää halua toimia vain viittaamalla itseensä, se koettaa löytää oikeutusta.

Todellisten ongelmien ja hallitus/oppositio -asetelmien esitleminen johtaa siihen, että museovierailija joutuu positioimaan itsensä suhteessa näihin asetelmiin. Tässä kohdassa luhmannilainen analyysi kiinnittyy mouffelaiseen luentaan. Siinä kuvattiin, miten informantit koettivat monin strategioin liennyttää vastakkainasettelun pakottavuutta (*en suostu uskomaan että Afrikassa kaikki on niin huonosti ja niin toivotonta*), irrottaa itsensä ulkopuoliseksi (*mun taustathan on se, et mullahan ei oo rahaa ostaa mitään*) tai todistaa ongelman olevan rakenteellinen ja pienen ihmisen ulottumattomissa. Tavallinen strategia on myös ottaa syyllisyys täysimääräisenä ylleen ja kärsiä – tai väittää kärsivänsä. Aineellisesti hyvinvoiva, ajatteleva länsimaalainen ihminen on sidottu eräänlaiseen mekanistiseen katumusharjoitteluun, ajoittaiseen syvään itseinhoon.



MICHAEL MACGARRY: *Zhou Enlai ja Afrikan valloitus*, 2008, kuva M.M., V=Mauri

- Mauri: Mut mitä järjee on tehä *aikuisille semmosii pahoi*, ku tääl oli noi sotilaat, niin miks ihmisillä pitää, noilla aikuisille ihmisille pitää tehdä sotalleffoja? Onks ne niinku aikuisten mielest jotain niinku siistejä tai jotain?
- Äiti: Niin tai tarkotaksä et miks niille pitää tehä tollasii teoksii? Onks tääl niinku sun mielest sellasta et voi tulla jotain pelottavaa vastaan?
- Mauri: Joo-o.
- Äiti: Ahdistaaks se sua sitte?
- Mauri: Ahdistaa.
- Äiti: Okei no tuus tänne, mä voin yrittää selittää. No varmaan siin on tarkoitus et niille *tulis paha mieli vähän*. Jos ne kerran sallii et *maailmas on sellasta, ne aikuiset*.
- Mauri: Mä en ainakaan aio sallii sitä ku mä oon aikuinen.
- Äiti: Sitä on aika vaikee vastustaa. Miten sitä vastustetaan sitte?

En mä ainakaan oikeen tiedä.

Mauri: Sanotaan vaan niille että lopeta. Että jos ne ei lopeta, niin sitte *haetaan poliisit ja vangitaan ne tyypit jotka tekee sitä sotaa.*

Äiti: Okei mut sithän se johtaa vaan sotaan, koska siitähän se sota just johtuu jos ne poliisit menee aseitten kanssa. Niin sit niil toisil tyypeil on aseet. Niin sithän se on just sitä.

Mauri: Ilman aseita. Toiset.

Äiti: Sithän ne pahikset ampuu ne.

[naurua]

Mauri: No helikoptereilla.

Äiti: No sit ne ampuu ne helikopterit alas.

[naurua]

Mauri: Ööh, no ottaa jotain aseita ja sit ampuu sielt ylhäältä niit, vaikka hakee jonku ihmeeen ilmatorjuntakiväärin ja pahiksien helikoptereita ampuu alas.

Äiti: Niinhän se sota just toimii. Ei niit pahiksii saa kuriin oikeen ilman pyssyjä, sehän se vaikee juttu just on. Ja sit kato pahikset aattelee et ne on hyviksii. Ja et ne jotka yrittää saada niit kuriin on pahiksii. Ymmärräksä?

Mauri: Ymmärrän.

Äiti: Ni on hirveen vaikeeta.

Mauri: Niin mut sitte mua, mä ajattelen niin, et se *joka haluaa hyvää, niin on hyvä, ja ne jotka haluaa paha on pahiksii.*

[V, 3.]

Mauri 7 vuotta, haluaa keskustella teosten ahdistavuudesta. Hän uskoo voivansa aikuisena elää ilman huonoa omatuntoa, koska ei aio sallia pahuutta. Pahuuden kitkemiseen voidaan käyttää poliiseja, vankiloita ja aseita. Äiti aika ilkeästi huomauttaa, että kun aseita aletaan käyttää, on yhä vaikeampi selvittää, kuka on hyvä ja kuka paha. Mauri haluaa pitää kantansa. Rauhaan voidaan pakottaa tarvittaessa asein, hyvyyden diktatuurissa tarkoitus pyhittää keinot.



VINCENT MEESEN: *Vita Nova*, 2009, kuva M.M, V=Anders

Anders: No niin, et onhan niilkin armeija et sivistys on saavuttanut tämän että on niinko, se on hienoo et *sotilas- sotilastoimintaan kylä vittu riittää rahkeita* mut ei riitä sivistyksen kehittämiseen. Et se on



mielenkiintosta näissä maissa että miten voi niinku, sotilasjuntat aina niinku menestyä näin hyvin että tavallaan ja sitte. *Mutta sitte, millä muulla lampaita ohjataan tehokkaasti?*

Mia: Ku pyssyllä vai?

Anders: Niin. Niin että tavallaan pitäiskö se sitte niinku, miettii näitä arvoja vähän uusiks että. Tavallaan et jos niinku, kaikki *teknologia mitä me ollaan sinne annettu* niin lopputulos kiteytyy tos äskösessä ruudussa, et siel on hirveet mellakat ja koko aika käytetään, *AK-47 on niinku vasara siellä*. Että Somaliassaki annetaan niin tota, kannusteena, *koulussa pärjänneelle* aakooneljäseiskaan lippaita niin. [V 3.]

Anders ei kohtaa Vincent Meessenin videoteoksessa hienovaraista tariaa Roland Barthesin tavasta harjoittaa postkolonialistista kritiikkiä, vaan kiinnittyy ohivirtaavaan kuvaan armeijasta. Kun Mauri on toiveikas oman maailmaaparantavan panoksensa suhteen, Anders on jo miltei luopunut toivosta. Afrikkaan ohjatut voimavarat päätyvät ylläpitämään juuri sitä sotilastoimintaa, jota Mauri kuvasi – koneistoa, jolla pidetään hallituksen viholliset aisoissa. Kukaan ei pääse kehittämään ekaluokkalaisen Maurin etiikkaa edistyneempiä periaatteita, kun kannustee koulussa pärjäämistäkin saa vain lisää lippaita aseeseen. Umpisolmu tuntuu lopulliselta. Harva uskaltaa sanoa yhtä suoraan kuin Alice:

Tässä on sotakerros johon tulemme. En ymmärrä sottaa, siit mä en tykkää. Mä en, *mä en ymmärrä miksi toinen maata, se menee, yks maata, se menee toiseen maahan. Jos heil on ongelma, se on heidän ongelma, miks me mennään sinne?* [Alice, 3.]

Alice ajattelee valtiopohjaisesti. Valtioilla on hallitukset, olivatpa ne miten tahansa valittuja tai valikoituneita. Ne päättävät suvereenisti alueensa asioista ja hoitavat järjestysongelmat sen rajojen sisällä. Ei ole mitään syytä puuttua toisten ongelmiin. Ongelmilla on taipumus tarttua tahoon, joka pyrkii niitä selvittämään. Lisäksi auttamisen kohteet, opposition jäsenet, joutuvat hengenvaaraan:

Alice: But - it was very sad, but it kind a... by helping people rebel, you're probably gonna end up with getting them murdered, because the people in charge are too big for anyone to be sort of overruled or... [H, 3.]

Tällaiset hallitukset eivät taivu. Tutkimukseen osallistujat eivät olleet optimistisia mahdollisuuksistamme kansakuntana, saati yksilönä, vaikuttaa *ARS 11* -näyttelyssä isojen rakenteellisten ongelmien ratkaisemiseen. Aineisto-otteessa Anders miettii vielä Afrikkaan ”kierrätettäväksi” lähe-

tettyä elektroniikkaromua, mutta myös hyödyllisiä kapineita, kuten aurinkovoimaloita. Tavaroiden ja rahalla ei tee mitään ilman ymmärrystä ja osaamista, josta Anders rohkenee käyttää sanaa *sivistys*.



DITTE HAARLØV Johnsen: *Maputon päiväkirja*,  
2000-2009, kuva M.M, V=Anders

- Anders: Tää on sentäs, selkeesti et nä nyt silti kaikesta kurjuudesta huolimatta, niin ihmiset yrittää olla positiivisii. Mut kyllä nää aika synkkii on niinku... ööh, pohjimmiltaan, että ei niinku tuu semmonen mitenkään, että haluaisin matkustaa Afrikkaan tän näyttelyn jälkeen ainakaan. Et, vielä vähemmän, päinvastoin, *niitten pitäis itse selvitä siellä itsenään ja sit ei niinku lähetellä sinne, romua.*
- Mia: Entäs rahaa?
- Anders: Emmä ois rahaakaan, että jos ei niinku, opeteta tekniikkaa, tai niinku opeteta ekaks *sivistystä* niin sitte silä tekniikalla ei tee mitään ja sitte sitä kautta rahaki on ihan turhaa. Eli pitäis saada niinku se kulttuuri, et *jos me niinku viedään tavaroita sinne niin ei voida niinku olettaa et ihmiset niinku osaa heti käyttää niitä, et kyl se pitäis opettaa sit se, et ne osaa sit itse opettaa toisiaan, eteenpäin.* Samalla lailla ku me. Et tavallaan ei siit tuu mitään et me annetaan sinne joku aurinkovoimala ja ei kerrota et miten se toimii. Seuraava sukupolvi totee vaan et se oli siinä. Ei osaa, ei tuu enää sähköö. Et tavallaan tulee sit just tommosii rappeumia, niinku tossa, näkyy toi talokin, niin sitä ei oo ylläpidetty, se niinku ghattoutuu. Se hajoo kappaleiks. Jossain vaiheessa.
- Mia: Onks se sit meidän...?
- Anders: *Ei se oo meidän vika.*
- Mia: --
- Anders: Ku mähän just sanoin vähän sitä et mä en tiedä, että pitäskö meidän viedä vai eikö pitäis. Että onks siit mitään hyötyä. [V, 3.]

Tässä Anders katsoo *Maputon päiväkirjan* kuvia kuin hallitsija romahtavaa valtakuntaa, josta on aikeissa luopua. Resurssien suuntaaminen on turhaa, jos ei ensin opeteta, tehdä muutoksia kulttuurin tasolla, luoda sivistystä. Hallitusohjelma olisi siis selvillä, mutta voimavarat eivät taida riittää. Luhmannilaisen politiikanalyysin kannalta on huomionarvoista,

että haastateltavat ovat yksimielisiä siitä, mistä kenkä puristaa. Ongelmat, jotka heijastuvat myös suomalaiseen todellisuuteen, ovat ylikansallisia, eivätkä tottele mitään hallituksia. Talouden alajärjestelmän logiikka maksu/ei-maksu, on maailmaa hallitseva rationaliteetti. Poliitiikka, kommunikaatio hallituksesta ja oppositiosta ei viittaa mihinkään merkittävään. Siksi myös ratkaisuja pitäisi etsiä talouden piirissä.

Tomi: Mä näen sen kans silleen vähän niinku synkkänä ton homman sillee ku, mun mielest sillee, ku siin tulee, vähän sama ku mä puhuin äsken siitä niis eliitti-ihmisistä, niin. Ku mun mielest maapallos tehdään niinku niin paljon turhia juttuja, käytetään niihin hirveen niinku... määrät aikaa, materiaa, rahaa, niinkun mun mielest esimerkiksi niinkun turhiin juttuihin niin, niin tota. Tavallaan joku konkreettinen esimerkki nyt on tavallaan otettava vaan väkisin, en mä nyt ota siihen niinku sen suuremmin kantaa mut, esimerkiks just joku, ajatellaan nyt vaikka niinku aseteollisuus. Niin niinku jos me oikeesti haluttas niinku jotain kehitysmaita vaikka auttaa, niin miksei niinku panna koko maa- koko maapallost silleen että... viikoks kiinni, niin asia on kunnossa. Et miks siit täytyy tehdä tämmönen et laitetaan seittemän sukupolven kärvistelemään ja tappelemaan et jokainen pieni ver- työtönki veronmaksaja niin veroista maksaa niinku yhen rosentin, tai sillä lailla. Siin tullaan vähän siihen samaan kun mun näkökulma täs niinku portugalihommassa tai siinä et siel Jakomäenkin osa-aikakassa nyt maksaa sitten niinku kymmeenasentien kuukausittain veroistaan. [H, 3.]

Poliitiikka ja talous ovat tiuhasti yhteen kiertynyt mytty. Useat haastateltavat uskovat, että politiikan tehtävä on lähinnä turvata talouden häiriötön toiminta, maksujen virta. Tämä ei tietenkään mitenkään vähennä Luhmannin teoreettisen konstruktion arvoa – talous loppuu, kun maksuista puhuminen loppuu, ja politiikka alkaa, kun hallinnasta puhuminen alkaa. Ainoastaan Luhmannin huoli siitä, että politiikan alajärjestelmä ahmisi piiriinsä liikaa todellisuutta, että liian moni asia päättyisi kollektiivisen päätöksenteon kohteeksi, tuntuu liioitellulta. Todellisessa maailmassa elävät ihmiset tietävät, että päättäminen loppuu rahojen loppuessa. Hallituskin on rahoitettava. Ehkäpä hallituksen ja opposition koodeilla käpistellään ympäristön ilmiöitä niin innokkaasti juuri siksi, että politiikan impotenssi on kaikkien tiedossa. On näytettävä kiireiseltä, huolehdittava monesta pienestä asiasta, ettei todellisen vallan menettämisen ankeus vie täysin toimintatarmoa.

Tomin puheenvuorossa politiikalle jätetään hypoteesin-omaisesti valtava tila: *jos me oikeesti haluttais* (tehdä kollektiivisesti sitova päätös), niin *miksei panna koko maa- koko maapallost silleen että... viikoks kiinni*. Tomi peräänkuuluttaa globaalia poliittista päätöksentekoa. Jää epäselväksi, tarkoittaako Tomi että aseteollisuudessa työskentelevät ihmiset

laitettaisiin viikoksi lomille kautta maailman ja rahat sijoitettaisiin kehitysmaiden hyväksi, ohi niiden korruptoituneiden hallitusten. Oudon intervention seurauksena uudet aseetkin vähenisivät hetkeksi markkinoilta. Lopulta kysynnän, kuten myös tuotannon riskien kasvu johtaisi kenties myös asekaupan arvonnousuun ja tehtaiden kokeman taloudellisen menetyksen korvautumiseen? Tomin järkeilyssä on samanlaista idealistista hohtoa, suunnitelmien suurpiirteisyyttä kuin Maurin. Näin suurenmoista politiikkaa harjoittamalla maailma ehkä pelastuisi. Mutta se ei pelastu.

Tomi: Niin ja jotenki, niin ja silleen et se on niinku, niinku jos ajattelee joku.. tuntuu niinku niin hölmöltä sillä lailla et ku *ne asiat voitais laittaa kuntoon jos ne haluttais laittaa* niin tavallaan se et mulle tulee itelle sellanen olo et miks, miks mä niinku joitain auttasin... ööö kiinnostas auttaa ku yhteiskunnan päättäjät ei kerran auta ku ne oikeesti pystyy. [H, 3.]

Ihmisten toivo pienten tekojen riittävydestä maailmanpelastusasioissa tuntuu olevan lakastumassa. Mitä pienten teot auttavat, kun suuret eivät ole kiinnostuneita?

#### 4.3.7 Vaa'ankieliasemassa

Kaikki informantit eivät tartu poliittisiin teemoihin yhtä hanakasti kuin Tomi, Anders, Anssi, Alice, Lauri, Lisa, Mauri, Henri, Risto, Tarmo, Anita tai Anja. Aika moni siis kuitenkin. *ARS 11* -näyttely oli sisällöltään niin ilmiselvästi yhteiskunnallinen, että hallitsemisen ja hallituksi tulemisen teemat nousivat keskusteluun luonnollisesti. Silti taiteen roolista ihmisen yhteiskuntaan suuntautuvaa ajattelua muovaavana tekijänä piti erikseen kysyä. Yksimielisyyks oli voimakasta: taide toimii, mutta ei pikälääkkeenä.

Mia: Mitä sä Elsa ajattelet siit vaikuttavuuskysymyksestä? Et onks se ihan toivoton kysymys? Mä oon ruvennu aatteleen et se on vähän toivoton.

Jalmari: Vaikuttaa nää!

Elsa: Siis, jos sä niinku ajattelet että, tämmösellä taidenäyttelyllä saadaan aikaan semmonen esimerkiksi että, et ei enää niinkun roskata. Tai tai jotakin näin...

Mia: Tai mitä tahansa?

Elsa: ... niin eihän se silleen toimi. Mut et tämmösen avulla niinku joku idea saattaa jäähä päähän pyörimään ja.. ja ehkä suhtautua vähän eri tavalla johonkin juttuun kuitenkin. [H, 3.]

Keskustelu taiteen vaikuttavuudesta palaa takaisin Luhmannin taiteen alajärjestelmälle osoittamiin uomiin. Vaikka katkelmassa ei puhuta kauneudesta tai rumuudesta, puhutaanpa kuitenkin *todellisuuskäsitysten muovau-*

*tumisesta.* Nykytaide ei haastateltavien mielestä toimi poliittisiin ohjelmiin rekrytoinnin välineenä tai taisteluhuutona. Sen vaikutus on hiljaisempaa ja syvällisempää.

- Iina: Mut kylhän niinku monet asiat mitä sä joudut hetken miettii niin ne on niinku parempi ku semmoset mitkä vaan silleen heti...
- Ilkka: Niin. Juu joo, mutta sitä että mun mielest se pitäis niinku jotenki herättää jotain....
- Iina: ..Niinku myöhemmin.
- Ilkka: Et se, en mä sitä sano et son huono, mut se ei mulla tehny semmosii [klaksauttaa kielellä kitalakeen] *klikkklakklok*...
- Iina: Jos oli vaan *mmmmm*, öööö...
- Ilkka: ...synopseja niinku... [H, 3.]

Sisarukset vertailevat, mitä taiteelta toivovat. Iina uskoo siihen, että mi-täänsanomattomana tai käsittämättömänäkin (*mmmmm*, ööö...) ohitettu voi vaikuttaa. Ilkka uskoo, että vaikuttava taide tuntuu kokemuksena erityi-seltä heti. Aivoissa tapahtuu jotain, ihminen havahtuu omien prosessoivien aivojensa ääneen (*klikkklakklok*...). Haastateltavien puheista piirtyy hyvin kaunis kuva siitä, miten taide toimii.

- Iina: Sä oot niinku kerros-kerros-tuksellinen tyyppi.
- Ilkka: Mut et kyllähän se on yks kokemus se taidekin siinä.
- Iina: Joo joo!
- Ilkka: Että kyllä se tuo sulle jotain uutta väkisinkin.
- Iina: Mut ei se muuta...
- Iina: ...koko sun katsantokantaa, sun semmosia aikasempia kokemuksia.
- Ilkka: Ei se varmaan flippaa sua, mut se voi painella jotain *triggereitä siellä*.
- Iina: Niin! [H, 3.]

*Kerrostuksellinen tyyppi* voi unohtaa paljon, herätä joka aamu hiukan erilai-set projektit mielessään, muuttua huomaamatta sen myötä, mihin aikansa käyttää. Taideobjekti, jonka koen tänään, voi unohtua vuosiksi tai aktivoida menneitä kokemuksia. Ideat yhteisvaikuttavat oudosti, muokkaavat käsi-tyksiä taannehtivasti ja vääntävät huomaamatta suuntaani.

- Anders: [huokaa] Jos se rupee miettiin, et teenks mä, miks tää on näin synkkää? Tai ehkä se alitajuinen et sei tajuu edes et se on synkkää, vaan et se jää kalvaan sitä, mut se, sitten niinku tavallaan niinku hiffaa, ehkä, kyl mä uskon et jokainen niinku et ilman informaatiota me ei tiedettäs mitään. Et tavallaan niinku et mä uskon, niinku et jokainen niinku vaikuttaa, jollain tavalla, jopa tää keskustelu vaikuttaa jollain tavalla muhun ja suhun. Emmä tiedä, kaikki vaikuttaa kaikkeen. Siis vaikka se ois, toinen ois väärässä, tai oikeessa niin se vaikuttaa.
- Mia: Mut onks nykytaiteel mitään mahista, ku se on usein viel niin

- arvoituksellista, et sei silleen, sei sano edes ku jokuu, joku  
Ajankohtainen kakkonen, niinku suoraan sen asian.
- Anders: Mut toisaalta ei kaikkee pidäkkään, et joskus ihminen oi- et *ku se saa itse oivaltaa*, ehkä se, joka käy ARS ys- mikä tää on, ysviis vai mikä piru tän näyttelyn nimi on...
- Mia: Ykstoista.
- Anders: Niin ARS yhestoist niin, se, ku se käy täällä, niin se *ehkä tajuu kolmen vuoden päästä*, sen, et se loksahda paikalleen, mut et se on *parempi et se loksahda sil itellä, että ku joku on väentäny sen asian, koska sit ku se jaksaa ehkä uskookki siihen koska se on niinku itse keksiny. Koska ihminenhan oppii tunnetusti parhaiten, kun se saa itse oivaltaa*. Eli, kyl mä oon edelleen sitä mieltä että tää on ihan hyvä juttu. Ja taidetta yleensäki pitää tukee. [V, 3.]

Kaikki vaikuttaa kaikkeen ja taide siellä mukana. Haastateltavien yksimielinen asennoituminen saa ajattelemaan pidempiä aikajäniteitä, aikakausien kypsymisiä, poliittis-kulttuurista evoluutiota. Jos luotamme haastateltaviin, taide ei vaikuta informaatio/ei-informaatio -akselilla, kuten *Ajankohtainen kakkonen*, eikä museon kenties tarvitse muuttua räyhäkkääksi poliittiseksi areenaksi ollakseen relevantti. Sillä taide ei sisältönä ole kenenkään hallinnassa. Kun teos kolmen vuoden päästä aktivoituu, minä itse teen itselleni sen merkityksen ja jaksan siihen uskoa, koska se on oma merkitykseni. Ja niin muutun:

- Viivi: Siithän oli just Hesarissaki joku mietti sitä oikeessa olemista et *hetiku tajuu et on ollu väärässä niin sit onki jo oikeessa*.
- Mia: Niin, ku sä tajuut.
- Viivi: Niin. Ei sitä välttämättä silleen... paina mieleen et, olinpas muuten väärässä vaan se on silleen et, *huomaamatta muuttuu se mielipide*.
- Mia: Aa, että unohtaa alkuperäisen mielipiteensä?
- Viivi: Niin tai en mä tiedä, yrittääks sitä vähän silleen... joo joo, *et oon mä aina ollu tätä mieltä*. Et ei halua myöntää niit omii virheitään.
- Tomi: Jaa jaa. [H, 3.]

Oikeassaoleminen pysyy, olen itseni hallituksessa.

#### 4.3.8 Välitilinpäätös: Luhmann

Pyrkimys hyödyntää Luhmannin järjestelmäteoriaa museokäynnin ja taiteen vastaanoton politiikan analyysissä törmäsi heti vaikeaan haasteeseen. Luhmann on kiinnittänyt politiikan alajärjestelmän kuvauksensa modernissa demokratiassa tapahtuvaan legitiimiin vallankäyttöön: kommunikaatioon hallituksesta ja oppositiosta. Ei vaikuttanut järkevältä etsiä nykytaiteen museossa vapaasti tuotetusta puheesta havaintoja näin ahtailla ja taiteelle vierailta kriteereillä.

Harjoitus tuntui kuitenkin tärkeältä tehdä. Mouffelainainen analyysi seului esiin kollektiivisen identiteetin muodostamisen strategioita. Rancièrelaisen luennan kautta päästiin kiinni näiden perustaan eli havaintokategorioiden kriisiytymiseen ja uudelleenmuovautumiseen. Kiintoisaa, mutta entä se ihan tavallinen politiikka? Ne mielikuvat yhteisten asioiden hoitamisesta ja kollektiivisen vallan käytöstä, jotka aktivoituvat, kun joku sanoo ”politiikka”? Luhmannin järjestelmäteoria tarjoaa arkijärkisen, ei kovin kokeilevan politiikkakuvauksen, joka täydentää analyysijä sopivasti. Lisäksi Luhmannin mukanaoloa puoltaa se, että kun Rancièrea ja Mouffea voidaan pitää vasemmistoradikaaleina, Luhmann on luokiteltu tavallisesti oikeistokonservatiiviksi – harvinaisempi positio sosiologille.

Luhmannin politiikan alajärjestelmän koodi vei analyysin institutionaalisen vallan äärelle. Silti esimerkiksi Suomen hallituksen tai opposition tekoja tai tekemättä jättämisistä ei aineiston perusteella lähdetty analysoimaan. Tämä ei johdu siitä, etteikö aineistoa olisi ollut. Aineistonkeruu osui aikaan, jolloin Perussuomalaiset olivat juuri saaneet historiallisen eduskuntavaalivoittonsa ja jännittävät hallitus-neuvottelut olivat vielä kesken. Perussuomalaiset olivat lisäksi ennen vaaleja julkaisseet kulttuuripoliittisen linjauksensa, jossa todettiin esimerkiksi: ”Tekotaiteelliset postmodernit kokeilut sen sijaan olisi syytä jättää taloudellisesti yksittäisten henkilöiden ja markkinoiden vastuulle” (*Perussuomalaiset r.p:n eduskuntavaaliohjelma 2011*). Tämä tilanne tuli esiin hajakommentteina informanttien puheessa. Samoin aineistossa oli muutamia mainintoja Guggenheim-museon mahdollisesta Helsinkiin asettumisesta. Aika oli siis museon kannalta kiintoisa: yhtäältä nousussa oleva puolue hyökkäsi sen edustamaa arvomaailmaa vastaan, toisaalta sen asema suurimpana Suomessa toimivana nykytaidetta esittelevänä instituutiona oli vaakalaudalla. Näihin teemoihin liittyvä aineisto oli kuitenkin mielestäni niin ohutta, että ohitin tämän tutkintalinjan.

Voidaan kysyä, voiko museota hallitsevaa tahoa pitää hallituksena ja museon järjestystä kritisoivaa vierailijaa hallinnan kohteena tai oppositiona. Tässä analyysissä lähdettiin siitä, että voi. Verovaroin rahoitettu museo voidaan Tony Bennettin kuvaamalla tavalla käsittää kulttuuripoliitiikan instrumentiksi. Museon toiminta pohjautuu museolakiin, joka on eduskunnan säätämä ja hallituksen toimeenpanema. Museon toiminnan sisällöistä päättävät virkamiehet, joiden toimivalta on laissa määriteltä. Museo ei ole sisällöllisesti poliittisessa ohjauksessa, mutta muutokset poliittisessa kentässä, hallitus- ja oppositiopositioden miehityksessä, voivat vaikuttaa arvostusten ja tärkeysjärjestysten uudelleenmäärittelyjen kautta rahoitukseen. Museo ei ole saari, vaan osa kulttuuripoliittista maisemaa.

Museon harjoittaman vallankäytön kritiikki on uuden mu-

seologian perusteemoja. Museon kanssa kiistelemisen teemaan oli mahdollista kiinnittyä niin vuonna 2008 kerätyn *Maisema-* ja *Idästä tuulee* -näyttelyjen kuin *ARS 11* -näyttelynkin kautta. Näin ei voida sanoa, että tämä hallitus/oppositio -asetelma olisi syntynyt vain *ARS 11* -näyttelyn haastavuudesta katsojalle, vaan kyseessä on yleisempi asennoitumistapa.

Tästä museon sisäisestä ”lähihallituksesta” tulkinnassa edettiin kohti kaukaisempia ja hahmottomampia hallituksia, ideologioita, sortokoneistoja, diktatuureja. On sanottava, että *ARS 11* -näyttelyssä tuotiin esiin varmasti harvinaisen paljon yhteiskunnallisia teemoja. Termiä ”poliittinen” ei tässä voi käyttää, sillä tämän tutkimuksen motto on, että politiikka on katsojan silmässä - oli paikka sitten museovieraasta tai analyysistä eri perustein rakentavasta tutkijasta. On todennäköistä, että luhmannilaisessa tarkastelussa mielenkiintoiset maailmanhallitus- ja oppositioskenaariot nousivat juuri tämän näyttelyn erityisyydestä. Tässä tiivistelmä löydöistä, joita hallitus/oppositio -koodin avulla aineistoa työstäessä tuli esille.

1] *Kriittisyyden nousu*. Oppositioitoiminta ei enää tunnu liittyvän epäluottamukseen nykytaidetta tai taidemaailmojen toimintalogiikkoja kohtaan. Sen sijaan tottumattomatkin kävijät ottavat ironista etäisyyttä museon edellyttämään käyttäytymissäännöstöön ja riitauttavat teoksia avaavia tekstejä.

2] *Tekstin keskeisyys*. Teksti on näyttelyn kollektiivissa merkittävä toimija. Teksti on tapa, jolla museo ottaa taideobjektin haltuunsa, osaksi näyttelyn narratiivia. Yksikään informantti ei jättänyt tekstejä kokonaan huomioitua. Asenteet jakautuivat selkeärajaisesti kahteen ryhmään:

- A] Hallitusmieliset. Informantti yrittää opiskella näyttelyn hermeettisen tekstiavaruuden sisällä ja iloitsee kyetessään synnyttämään ”oikeansuuntaisen” tulkinnan. Hän voi myös abortoida oman tulkintansa, jos se ei ole museoluennan mukainen.
- B] Opposition edustajat. Informantti painottaa omaa tunnettaan teoksesta ja suuttuu, kun teksti vetää tätä tulkintaa ”väärään” suuntaan. Näin tekstit asettuvat merkittävällä tavalla subjektin ja objektin välittäjiksi ja luovat eräänlaisia ”minidraamoja” tulkinnan muodostumisen prosessiin.

3] *Poliittinen osaaminen*. Oppositoiden tunnistaminen käy helppoa. Kävijät tunnistavat teoksista taitavasti erilaisia yhteiskunnallisen vähäosaisuuden muotoja, erityisesti kun näyttelyn yleinen sävy virittää heidät käyttämään näitä tulkintareservejä. Oppositoiden ketjuttaminen *ARS 11* -näyttelyssä tuntui kuitenkin väsyttävän informantteja. Useat informantit ihmettelivät, miksi näyttely tuntuu toimivan lähinnä tiedonvälityksen systematisessa järjestyksessä.



4] *Voimattomuuden tunne*. Poliittinen keskustelu hajoaa, kun edetään kohti globaaleja ongelmia. Kun museon harjoittaman vallankäytön arvostelu sujuu helposti politiikan alajärjestelmän puitteissa, teosten sisältöön liittyvien suurten ongelmien käsittely hajoittaa lähestymistapoja. Oppositiopositioiden tunnistaminen vie miettimään omaa asemaa maailman hyväosaisena. Seuraa keskusteluja *tiedonvälityksestä* eli siitä, miten monet esitetyistä ongelmista olivat jo vanhoja uutisia. Seuraa keskusteluja *oikeudesta*, kun informantit yrittivät puolustautua tilanteessa, jossa he kokevat tullessa osin epäoikeudenmukaisesti syytetyiksi. Ennen kaikkea syntyy keskustelua *taloudesta*. Monet informantit kokevat, että politiikka on joutunut talouden dominoimaksi. Talouden alajärjestelmä monitoroi ja kommunikoi vain maksuja/ei-maksuja. Jos ei ole suhdetta rahan liikkeeseen, ei ole osallisuutta. Hallituksen tai opposition kannattaminen ja kollektiivisesti sitovien päätösten tuottamiseen välillisesti osallistuminen on merkityksetöntä, jos maksut eivät tue järjestelmää. Ilman maksuja järjestelmä lakkaa olemasta. Tämä saa päättellemään, että todellinen valta on siellä missä rahakin.

5] *Esteettisen arvostaminen*. Informanttien mielestä taiteella on oma vaikuttamisen tapansa. Kun informantit kuvaavat taiteen yhteiskunnallisen vaikuttavuuden mekanismeja, heidän puheensa luokituu järjestelmäteorian kielessä pikemminkin taiteen alajärjestelmän kuin politiikan tai tiedonvälityksen koodein. Informantit suhtautuvat taiteen yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen luottavaisesti, sikäli kun se pitäytyy itselleen luonteenomaisessa tavassa vaikuttaa.

Tässä analyysissä ei tarvitse arvioida sitä, onko informanttien uskomus, että talous syö politiikan, totta. Myöskään ei tarvitse ratkaista sitä, olisiko parempi pitää kontingenssitietoisuutta tuottava taide ja yhteisiä päätöksiä tuottava politiikka selkeästi erillään. Luhmannin omassa ajattelussa on pohjavireenä modernin yhteiskunnan alajärjestelmien funktionaalisen eriytyneisyyden puolustaminen. Poliitiikan toimiminen edelleen hallitus/oppositio -pohjalta on hänelle demokratian elinehto. Voidaan ajatella, että hän vastustaisi jo lähtökohtaisesti kuormittuneiden ja kompleksisten taiteen ja politiikan alajärjestelmien keskinäisen resonoinnin lisäämistä. Joskus Luhmannin konservatiivisuus, eräänlainen purismi tuntuu itsetarkoitukselliselta. Jos järjestelmät ovat evoluution tuotteita, miksi omistaa elämänsä niiden huoltamiseen? Onko demokratia, jonka toimivuus on tässä tekstissä arvo sinänsä, sidottava juuri tähän järjestelmäkonfiguraatioon? Jos luotamme Latouriin, teemme virheen juuri hirttäytyessämme modernin järjestelmiin. Voimakkaasti yhdessä resonoivia alajärjestelmiä tarkastelemalla voi yrittää ennakoita uusia järjestelmiä, joilla tulevaisuudessa vähennetään monimutkaisuutta. Koska moderniin liittyvä järjely on tuottanut ei-rationaalisia sivuvaikutuksia, voisimme ajatella että myös

ei-järkeilyllä voisi olla paikkansa modernin jälkeisen (tai ei-modernin) järjestyksen tuottamisessa.

#### 4.4 Monet politiikat

Tässä luvussa esitetään kokonaisnäkemys siitä, miten Mouffen, Rancièren ja Luhmannin teorioiden pohjalta tuotetut kuvaukset museovierailun ja nykytaiteen kokemisen politiikasta suhteutuvat toisiinsa. Teorioiden yhteenkytkeytymistä pyritään ymmärtämään A.J. Greimasin narratiivien tutkimukseen kehittämien työvälineiden, erityisesti modaalisuuksien avulla. On huomattava, että tuotettu luenta ei perustu teoreetikkojen tuottamien tekstien systemaattiselle analyysille. Esitetty näkemys on syntynyt teorioiden lukemisen, operationalisoimisen ja empiirisen koettelun prosessissa, jossa on jatkuvasti myös etsitty niiden kiinnekohtia ja painotuseroja.

Alkuperäinen teorioiden valinta, samoin kuin tapa, jolla niitä on päätetty käyttää analyysissä, on pyritty tekemään mahdollisimman läpinäkyväksi. Yhtä kaikki, nämä valinnat ovat vaikuttaneet tässä esiteltävään kokonaisnäkemykseen. Kyseessä ei ole siis mikään ”totuus poliittisesta” vaan vain yksi yritys määritelmäksi, joka on syntynyt avoimuuteen pyrkivän tutkimusprosessin tuloksena. Näkemykseni jo pitkälti muotouduttua löysin sille tukea Bruno Latourin (2007b) samansuuntaisista teoreettisista pohdinnoista. Kuten edellä on kuvattu, tämä ei ehkä ole kovin kummallista – toimijaverkkoteoriaa on innoittanut etenkin sen alkuvaiheessa greimasilainen aktanttimalli. (Latour, 2005, 54–55; Leskinen, 2000, 179, 183.) Olen lisäksi havaitsevinani Latourin teksteissä, erityisesti teoksessa *Emme ole koskaan olleet moderneja* (2006 [1991]), merkkejä semioottisten neliöiden kanssa työskentelystä, loogisten vastakohtaisuuksien ja niiden negaatioiden kautta etenemisestä. Latour ei kuitenkaan tuo tätä ”nelikenttäilyä” eksplisiittisesti esiin tekstin pinnan tasolla.

Jos Latour olisikin käyttänyt greimasilaisia välineitä Luonto/Yhteiskunta -erottelun keinotekoisuudesta kertovan teoriansa rakentamisessa mutta päättänyt jättää tämän työskentelyvaiheen kuvaamatta, se ei olisi mikään ihme. Kuten edellä luvussa 3.4 *Analyysissä käytetyt menetelmät* on kuvattu, modaalista semiotiikkaa rasittaa strukturalismin painolasti. Tämän kritiikin sisäistämisen jälkeen modaliteetteihin on kenties mahdollista rakentaa käytännöllisempi suhde. Ehkäpä toimintaa ja olemista määrittelevien modaalisuuksien, kuten *haluamisen, täytymisen, osaamisen, voimisen* sekä *episteemisten modaalisuuksien, ilmenemisen*, ja *veridiktoristen modaalisuuksien, uskomisen* esiintymistä tekstissä voi pitää silmällä vaipumatta luuloon, että on selvittämässä jonkinlaista transsendentaalisesti määrätynytä sosiaalisen toiminnan metarakennetta.

Itse tarkastelen totunnaisesti sanomalehdissä, laulujen sanoissa, Aku Ankan puhekuplissa ja saippuaopperan repliikeissä ilmeneviä modaalisuuksia tavoitteenani ymmärtää, mihin positioon minut lukijana, kuulijana ja katsojana halutaan asettaa. Mikä tekee tekstin sisäisten hahmojen toiminnasta haluttavaa, välttämätöntä, haastavaa, yllättävää tai uskottavaa? Jos uutisessa väitetään, että jotain *täytyy* tehdä, tuntuu johdonmukaiselta etsiskellä tekstistä tämän pakon lähdettä. Tällaiseen tarkasteluun päätyivät myös museokokemuksen politiikan empiiriseen analyysiin valitut teoreettiset kuvaukset siitä, mitä politiikka pohjimmiltaan on. Jos samastumme näihin runsaasti ontologisia taustaoletuksia sisältäviin tarinoin poliittisuudesta tai politiikasta, päädymme tarkastelemaan toimintamahdollisuuksiamme hyvin erilaisista perspektiiveistä. Tiivistäen: niissä rakennetaan erilaista poliittista toimijuutta.

#### 4.4.1 Politiikka narratiivina

Greimas esittää, että narratiivin jännite syntyy subjektin johonkin arvo-objektiin kohdistuvasta *halusta* ja vastustajan yrityksestä estää subjektin halujen toteutuminen. Tyypillisesti tarinan päähenkilö ei ensin halua mitään, mutta sitten lähettäjä motivoi hänet ja varustaa hänet matkalla tarvittavilla kyvyillä ja osaamisella. (Greimas, 1983 [1966], 202–206; Korhonen & Oksanen, 1997, 57.) Chantal Mouffen kuvaus poliittisesta voidaan lukea juuri tällaisena kuvauksena haluamisesta tai oikeammin tuon halun kadottamisesta. Allaolevassa katkelmassa Mouffe toimii lähettäjänä, joka haluaa varustaa meidät tukevilla eväillä politiikkaa varten. Meidän kannattaa sulkea korvamme ”post-politiikan teoreetikoilta”, jotka asettavat meidät toimijoiksi aivan vääränlaiseen tarinaan.

The part played by “*passions*” in politics reveals that, in order to come to terms with “the political”, it is not enough for liberal theory to acknowledge the existence of a plurality of values and to extol toleration. Democratic politics *cannot be limited to establishing compromises* among interests or values or to deliberation about the common good; it needs to have a *real purchase on people’s desires and fantasies*. To be able to *mobilize passions* towards democratic designs, democratic politics must have a *partisan character*. This is indeed *the function of the left/right distinction* and we should *resist the call* by post-political theorists to think “beyond left and right”. [Mouffe, 2005, 6.]

Mouffe väittää, että poliittinen ei toimi ilman jännitettä, joka syntyy suhteesta halun objektiin. Poliittiselle on ominaista, että kilpaillaan kiihkeästi jonkin kohteen hallinnasta tai halutaan erilaisia lopputuloksia. Kun *tahto* sivuuttaa halun ja työskennellään yhdessä järkevien kompromissien tuotta-

miseksi, kadotetaan yleisöt ja osallistujat. Kun ei ole halua, ei synny narraatiota eikä positioita, joihin kiinnittyä. On vain tylsää tosiasiallisuutta, josta puuttuu eepin kamppailun loistokkuus. Kompromissin ongelma on, että se ei ole kenenkään palavan halun kohde, se merkitsee tyytymistä kaikille.

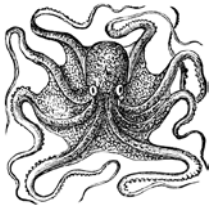


Mouffe kritisoi post-politiikkaa myös siitä, että se on siivonnut pois epäkorrektin *ei-haluamisen*, toisen ja tämän erilaisten halujen vaistomaisen hylkimisen. Yhteiskuntaan kiinnittyminen vaatisi Mouffen mielestä kiinteiden ryhmäidentifikaatioiden hyväksymistä, lupaa yrittää rakentaa perusteluja ja rajoja sille, mitä me emme ainakaan halua olla tai tehdä. Niin pelottavalta kuin tällainen ryhmäytyminen tuntuukin, kollektiivisen identiteetin pohja, homogeenoinen tekijä jää Mouffen mukaan väistämättä ikuisen kamppailun kohteeksi. Lopullista ratkaisua ei löydy. Kun joku pyrkii määrittämään yhteisön omien halujensa ja ei-halujensa pohjalta, syntyy aina tyytymättömiä, erimielisiä ja ulkopuolisia. Tämä tyytymättömyys ylläpitää halua, demokratian perustaa. Agonistisesti ulossuljettu vastustaja ei ole antagonistisesti lopetettu vihollinen. Vastustajan paluuseen voi luottaa. Voittajan voima ja vastustajan vastarinta energisoi yhteisöä, tekee osallisuudesta haluttavaa.

Politiikka on ennen kaikkea yhteisen näyttämön olemassaoloa sekä sillä läsnäolijoiden olemassaoloa ja ominaislaatua tai asemaa koskeva konflikti. Ensin täytyy osoittaa, että tämä näytelmä on olemassa ja sellaisen keskustelijan käytettävissä, joka ei sitä näe ja *jolla ei ole syytä sitä nähdä, koska sitä ei ole olemassa. Osapuolia ei ole olemassa ennen konfliktia*, jonka ne nimeävät ja jonka osapuoliksi ne lasketaan. "Vääryyttä" koskeva keskustelu *ei ole näin jo muodostuneiden kumppanien keskinäistä vaihtoa* – edes väkivaltaista. [Rancière, 2009c [1995], 54.]

Mouffen kuvaus poliittisesta tuo mieleen ikuisesti jatkuvan nyrkkeilyotteen tunnettujen vastustajien välillä. Rancière taas tuo kehään jotain aivan uutta, olennon, joka esittää vaateensa ikään kuin kehän viidennestä kulmasta. Edellä on luonnehdittu Rancièren politiikkakäsitettä *ilmenemisen* politiikaksi. Rancière esittää politiikalle tiukan kriteerin: vaateen on oltava totunnaisia aistittavan jaotteluja haastava. Tällä tavalla kehään on astunut esimerkiksi orja, jota ei ole käsitetty ihmiseksi, tai nainen, jonka työtä ei aina ole ymmärretty työksi. Kehään on astunut lapsi, jolle ei ole juuri koettu kuuluvan itsepäätävävaltaa tai oikeutta ruumiilliseen loukkamattomuuteen.

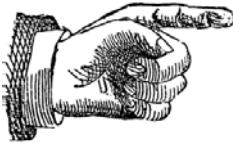
teen. Jos laajennamme Rancièren näkökulmaa Latourin ideoiden avulla, voimme ottaa tarkasteluun myös ei-humaanit toimijat. Puhemiestensä ja -naistensa kautta havaittavan jakoa ovat haastaneet eläimet, joita ei ole mukavuussyistä haluttu ymmärtää tunteviksi, ajatteleviksi, kulttuuria rakentaviksi, kommunikoiviksi olennoiksi. Keskeinen nyky-yhteiskuntaa haastava entiteetti, fyysinen ympäristö, perää osaansa yhä selkeämmin ja konkreettisemmin. Ekosysteemien oikeuksia ei ole koskaan huomioitu. Kun ympäristö muuttuu arvaamattomaksi, se on pakko ottaa mukaan kalkulaatioihin – riskin muodossa. Latourin ei-humaaneilla toimijoilla ryyditetty rancièrelainen politiikka tuottaa mustia hevosia Mouffen ennalta-arvattavaan kertomukseen poliittisesta.



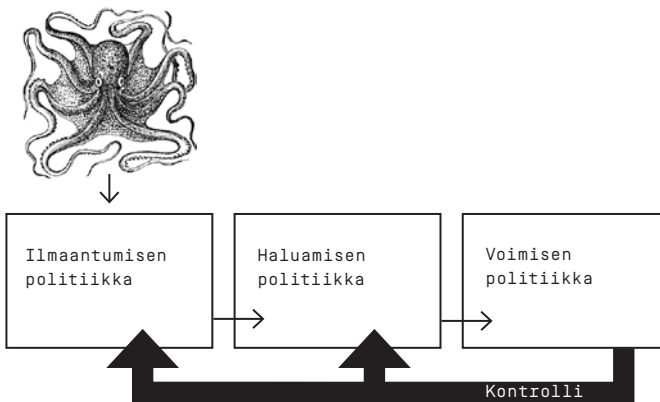
Kun oudot oliot ilmestyvät haluamaan ja asettuvat kamppailuasetelmiin, vanhat rintamalinjat muovautuvat jollain aikavälillä uudenslaisiksi. Tämä vaatii sitä, että poliisijärjestykseen tyytyväiset oppivat ymmärtämään vierasta logosta ja logiikkaa. Kun käsittämätön entiteetti vaateineen muuttuu ymmärrettäväksi, rancièrelainen politiikka loppuu. Näin mouffalainen agonistinen kamppailu voi taas jatkua, politiikka muuttuu jälleen poliisiksi. Tässä kehityskulussa myös Luhmannin kuvauksella politiikan alajärjestelmästä on sijansa.

Only the government can continue to act officially within the political system. *Only the government has legitimately applicable political power at its disposal.* Only the government is a component of the distinction of those who govern/those who are governed. On the other side, only the opposition guarantees continual reflection and has the constant presence of a mirror in which one can see that things could also be otherwise or had possibly been otherwise.  
[Luhmann, 1990 [1981], 177.]

Hallitus/oppositio -koodi kertoo ainakin hetkeksi lukitusta asetelmasta, voitosta tai tappiosta. Ottelu on saavuttanut pisteen, jota voidaan mouffelaisittain luonnehtia ”konfliktuaaliseksi konsensukseksi”. Häviäjän haluilla ei ole hetkeen merkitystä, opposition taival on *täytymistä*, voittajan voiman, *voimisen*, sivusta seuraamista. Omalla toiminnallaan oppositio voi koettaa torpata, estää, padota toisen vallankäyttöä, viedä tältä voimia ennen seuraavaa ottelua.



Luhmannin ”voimisen politiikan” teoriassa on myös mukana politiikan rajojen vahtimisen teema. Jos kaikki on politiikkaa, politiikan alajärjestelmä paisuu, byrokratisoituu, menettää kykynsä käsitellä ympäristön monimutkaisuutta. Huomaamme, että Luhmann tarkastelee tässä nyrkkeilyottelua metatason tasolla, tuomarin, toisen asteen observoijan perspektiivistä. Kuten Mouffe, hän punnitsee politiikan onnistumista, kritisoi sen ponnottomia prosesseja. Onko viidennen kulman ilmestyminen kehään lajin sääntöjen mukaista? Oliko uuden, hämäräperäisen ottelijan vaatimuksessa saada osallistua järjettä? Luhmannin suositus on, että kehän köysiä ei loputtomasti venytetä uusille teemoille ja tulijoille, sillä tavoitteena on pitää ottelut selkeinä ja selkeä ero kehän ympäristöön voimassa. Luhmannin vaade politiikan rajojen monitoroinnista on itsessään äärimmäisen poliittinen.



Kuvio 13

Kuviossa 13 esitetään ilmaantumisen, haluamisen ja voimisen politiikat toisiaan seuraavina vaiheina. Poliittinen toimijuus määräytyy hyvin eri tavoin riippuen siitä, mistä kohtaa kertomus politiikasta aloitetaan. Mouffe, Rancière ja Luhmann kukin asettuvat vuorollaan tarinaan lähettäjän ja vastaanottajan positioon. Sieltä he voivat tarkastella tarinan toteutumista ja arvottaa poliittisen toiminnan onnistumista. Kukin heistä pyrkii tuottamaan vastustajakuvia, joita vastaan lukija lähetetään taistelemaan oikean politiikan tai poliittisen puolesta. Mouffeen vastustajia ovat halua hukkaavat deliberationistit, Rancièren olemassa olevaan aistisen jakoon tyytyvät konservatiivit. Tässä katsannossa juuri Rancière ja Luhmann asettuvat selkeim-

min vastakkain: Luhmann on rajaamassa juuri sitä uusien teemojen virtaa, joka Rancièrelle muodostaa poliisista poikkeavan tilanteen, politiikan.

#### 4.4.2 Politiikan kehämäisyys

Edellä kuvattiin tässä tutkimuksessa esille nousseet huomiot siitä, miten käytössä olevat teorit niveltävät toisiinsa narratiivisessa tarkastelussa. Bruno Latourin artikkelissaan *Turning around Politics. A Note on Gerard de Vries' Paper* (2007b) esittämä kuvaus politiikan eri vaiheista auttaa edelleen kokonaiskuvan muodostamisessa. Myös Latour päätyy esittämään kronologisen kuvauksen siitä, miten *asiat* (issues) tulevat politiikan piiriin ja ajallaan näyttävät poistuvan sieltä.

Mitä Latour sitten tarkoittaa artikkelin pääotsikosta löytyvällä ”politiikan ympärikäntämisellä”? Latour kirjoittaa: ”—Merkittävin liike on kääntää kaikki politiikan määritelmät *asiakysymysten* (issues) ympärille, sen sijaan että asiakysymykset olisi tuotava valmiiseen poliittiseen sfääriin käsiteltäviksi” (Mt. 5, käännös M.M.). Kuten jo taustateoreettisessa tarkastelussa huomattiin, Latour ja Luhmann tapaavat olla asioista eri mieltä. Siinä, missä Luhmann tarkastelee tapahtumien mahtumista alajärjestelmiin ja neuvoa niitä järjestymään järjestelmille ymmärrettäväksi kommunikaatioksi, Latour kehottaa unohtamaan järjestelmät ja katsomaan mitä todella tapahtuu. Latourin politiikka ei ole typistettävissä hallituksen ja opposition toimien ympärille.

Luhmannin koodivalintaa ei tietenkään saa yksinkertaistaa niin, että hän sitoisi politiikan alajärjestelmän rakennuksiin, instituutioihin, toimielimiin, valtapositiioihin, virkamiehistöön tai sanomalehdistöön. Luhmannilaista politiikkaa on keittiöissä, metroasemilla ja chattipalstoilla; kaikkialla, missä politiikan kaksiarvoista koodia käytetään kommunikaatiossa ja missä tuon kommunikaation onnistumista, ymmärretyksi tulemistä, yritetään varmistella viittaamalla yhteisesti tunnettuun entiteettiin – valtaan. Yhtä kaikki, Luhmannin määritelmä pyrkii politiikkakäsityksemme rajaamiseen ottamalla käyttöön tiukan koodin. Jos koodi on hallitus/oppositio, on todennäköistä, että mainituissa rakennuksissa, instituutioissa, toimielimissä ja muissa paikoissa, joissa virkamiehet ja vallanpitäjät lukevat sanomalehtiään, politiikkaa tapahtuu enemmän kuin metroasemilla – tai nykytaiteen museoissa.

Samoin kuin Luhmann, Latour on turhautunut politiikan ja poliittisen ulottumisesta kaikkeen. Keskeinen ero kaikkiin esiteltyihin teoreetikoihin nähden liittyy siihen, että Latourille politiikan keskiössä ei ole ensisijaisesti inhimillinen tekijä vaan erilaisten ilmiöiden esilletulo. Tämä vakaumus on ymmärrettävä, sillä hänen keskeiset tekstinsä kiertyvät tieteen esille kaivamien ja/tai konstruoiminen entiteettien kohtaloon osana

erilaisia ihmisten, ideoiden ja esineiden muodostamia kollektiiveja. Samoin Latour on käsitellyt esimerkiksi uskonnon, tieteen ja taiteen tuottamien representaatioiden asemaa keskuudessamme. (Tästä esim. *Iconoclash*, 2002, 2–38.)

Mitä tapahtuu nyrkkeilykehälle Latourin ehdotuksen seurauksena? Se vääntyy pois ottelua observeivan tuomarin ympäriltä ja hakeutuu ihmettelemään kisahallia ympäröiviä ilmiöitä. Rancièren esteettistä koordinaatistoa vääristävät kummajaiset saavat sen poliittisen huomion, joka niille kuuluu. Latourin politiikka ei kuitenkaan tyhjenny tähän ilmestymisen ihmettelemiseen. Hän jakaa asioiden elinkaaren politiikan piirissä tai *kehityskulussa* (trajectory) viiteen vaiheeseen tai momenttiin. Latour väittää, että tätä kehityskaarta tutkimalla löydämme kiinnekohtia politiikan teorioihin ja voimme myös järjestää niiden tuottamaa käsitteistöä. Tässä vaiheessa voin todeta, että omat huomioni käyttämistäni teorioista tuntuvat asettuvan melko hyvin Latourin viisivaiheiseen politiikan elinkaarimalliin. Latour käyttää termin ”politiikka” sijasta mielummin adjektiivia ”poliittinen”, eli millä tahansa asialla tai tilanteella voi olla tämä kvaliteetti tai laatu. (Latour 2007b, 4.) Näin Latour kuvaa poliittisen eri aspektit:

Poliittinen-1 on tapahtuma, jossa syntyy uusia suhteita ihmisten ja ei-inhimillisten entiteettien välille. Tämä muokkaa kollektiiveja ja pakottaa kaikki säättämään erilaisia ”kosmogrammejaan”. Kosmogrammi on Latourin John Treschiltä lainaama termi. Se viittaa ”kosmokseen” ja osoittaa sellaisten termien kuin ”maailmankuva” riittämättömyyden, kun puheena on tieteen ja tekniikan tuottamat muutospaineet ihmisten skeemoille. Tämän eräänlaisen esipoliittisen tuomista validiksi osaksi politiikkaa Latour pitää tieteentutkijoiden erityisenä kontribuutiona. (Mt. 5.) Jos otamme tarkasteluun myös humanit toimijat, huomaamme, että Rancièren kuvaamat osattomien ilmaantumiset ja aistittavan jaon murrokset kuuluvat luontevasti tähän politiikan vaiheeseen.

Poliittinen-2 on vaihe, jossa uusi entiteetti ja sen suhde kollektiiviin muodostuu huolenaiheeksi, ratkaistavaksi ongelmaksi. Tässä vaiheessa entiteetti ikään kuin rakentaa yleisönsä. Latour huomauttaa että tämä ongelman ympärille kokoontuva yleisö ja itse tuo yleisö politiikan keskeisenä ongelmana on tuttu John Deweyn ja Walter Lippmanin ajattelusta. Kaikki pimeydestä sukeltavat olennot eivät suinkaan saavuta politiikan vaihetta 2, tuota huolestunutta yleisöä.



Tavallaan vaiheeseen 2 päätyminen kertoo, että jokin on mennyt pieleen. (Mt. 6, 8.) Poliittinen-2 vaiheessa Rancièren politiikka on jo loppunut tai loppumassa, koska ilmaantumisen merkitys on valjennut enemmistölle ja kosmogrammi tai havaittavan jako on muuttunut. Mouffen kuvaama konfrontaatio osapuolien välillä voi alkaa.

Poliittinen-3 on vaihe, jossa yleisönsä tuottanut ongelma päättyy hallituksen toimenpiteiden kohteeksi. Ongelma artikuloidaan huolellisesti ja siihen etsitään päätöstä yhteiseen hyvään vedoten. Kuten Latour kuvaa, olemme tässä vaiheessa polittisen teorian kovassa ytimessä Macchiavellin ja Carl Schmittin seurassa. (Mt. 6.) Olemme myös Luhmannin kuvaileman politiikan keskiössä, etsimässä asiaan kollektiivisesti sitovaa päätöstä institutionaalisin keinoin. Mouffen kuvaamalle halupolitiikalle on kenties vielä tilaa.

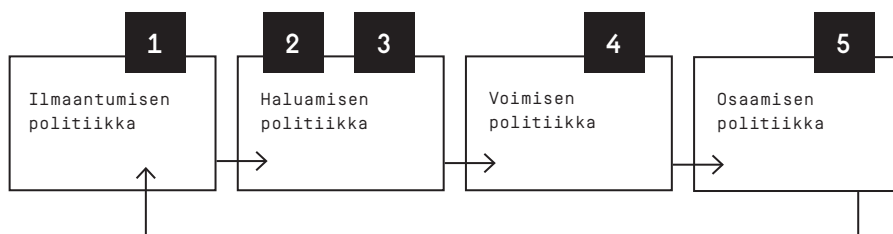
Poliittinen-4 on vaihe, jossa ongelma on saatu siinä määrin hallintaan, että sitä voidaan käsitellä normaalin deliberatiivisen demokratian keinoin. Tämän vaiheen Latour yhdistää erityisesti Habermasin politiikkakäsitteeseen. (Mt. 6–7.) Sikäli kun halupolitiikka on vaihtunut tahtoon ratkaista asia yhdessä, ollaan siis siirrytty ulos Mouffen poliittisen ulottuvuudesta.

Poliittinen-5 on tästä seuraava vaihe, jossa asia muuttuu hallinnolliseksi, näennäisesti ei-poliittiseksi. Foucault'n ja diskurssianalyttikkojen erityinen ansio on ollut näiden normalisoituneiden käytäntöjen perimmäisen poliittisuuden paljastaminen. (Mt. 7.) Mielestäni poliittinen-5 -vaihetta voisi kutsua ”osaamisen politiikaksi”, sillä siinä asian koetaan olevan hallittavissa tietyn asiantuntemuksen piirissä. Myös Luhmannin politiikan alajärjestelmän teoriassa kuvataan politiikan jakautumista hallituksen, hallinnon ja yleisön tasoihin. Juuri hallinnon ja byrokratian paisuminen hyvinvointivaltiossa on Luhmannin mielestä koko politiikan alajärjestelmän keskeinen heikkous. Poliitiikan on kehitettävä asiantuntijuutta mitä erilaisimmista asioista.

Museokokemuksen politiikan empiiriseen tutkimukseen valitsemani teoreetikot Rancièr ja Luhmann solahtavat Latourin vaihekuvaukseen helposti. Mouffen sijoittaminen on vaikeampaa. Ongelma syntyy kenties

siitä, että Mouffen projekti on voimakkaasti suunnattu habermasilaista deliberationismia vastaan, jonka Latour on kiinnittänyt kuvaukseensa politiikasta. Jos sijoittaisimme Mouffen kuvaamat passiot kehityskaaren kohtaan 2, meidän olisi hyväksyttävä, että ne aikanaan liudentuvat kohdassa 4 konsensushakuisesti ratkaistaviksi päivänpoliittisiksi kysymyksiksi. Juuri tähän Mouffe ei suostuisi. Mouffen ja Habermasin ehdotukset siitä, miten asioita tulisi käsitellä ovat toisilleen vaihtoehtoisia ja toisensa mahdollisesti poissulkevia. Tuntuu kuin ne kummatkin kuuluisivat sekä kohtaan 2 että 4: deliberationismi pyrkimyksenä viilentää liian rauhattomana vellovia massoja kohdassa 2 ja agonismi yrityksenä puhalttaa tulta asiakysymyksiin, jotka hiipuvat teknokraattien pöydillä kohdassa 4.

Latourin erityisesti Foucault’iin liittämä poliittinen-5 on kaikenkattavaa epäilyä normaliteetteja kohtaan. Se tuntuu sulkevan ympyrän, sillä jo epäpoliittiseksi kylmennyt voi aina kokea uuden tulemisen. Mielestäni myös Latour itse työskentelee tällä kentällä, avaten mustia laatikoita eli esineiden, toimintojen ja diskurssien yhteenkiteytymisiä, joiden historialliselle erityislaatuudelle olemme jo täysin sokeutuneita. Myös Latour osoittaa, miten kontingentti on se todellisuus, jossa toimimme. Lopuksi Latourkin joutuu siis toteamaan, että politiikka helposti suistaa alleen aivan kaiken. Pontevasta yrittämisestä huolimatta kehän ulkopuolta ei kenties ole mahdollista määritellä.



Kuvio 14

Yllä olevassa kuviossa analyysien pohjalta tuotettua kokonaiskuvaa poliittisesta on laajennettu Latourin esittämien huomioiden pohjalta. Latourin politiikan viisi vaihetta on merkitty kuvaan numeroin. Tereettisen työskentelyni lopuksi olen siis valmis määrittelemään politiikan kehämäiseksi prosessiksi, jossa uudet asiat muuttavat hahmotustapojamme, tuottavat risteäviä päämääriä ajavia kollektiiveja, joutuvat institutionaalisen hallinnan ja normalisoivien käytäntöjen kohteeksi, mistä niitä voidaan ajallaan jälleen muotoilla uusiksi asioiksi prosessiin. Jokaista prosessin vaihetta leimaa epävarmuus ja erimielisyys havaintojen paikkaansapitävyydestä, päätelmien oikeellisuudesta ja toimenpiteiden osuvuudesta. Kaikki ilmiöt eivät käy läpi

kaikkia politiikan vaiheita, mutta monet juuttuvat sen sisälle tai kiertävät sen kehämäisessä prosessissa loputtomasti.

#### 4.4.3 Ihminen kehässä

Miltä tuntuu ihmisestä, kun kaiken poliittisuus vyöryy kohti? Aineiston perusteella voisi sanoa, että ihmiset eivät kaipaa politiikkaa osaksi taidekokemustaan nykytaiteen museossa.

Ahah.

Mua ei hirveesti *politiikka* silleen innosta.

Jos joku on poliittista ni *ei oo hirveen mulle...*

*Mulle suunnattu.* [Saija, 1.]

Onks täs nyt länsimaat vastaan joku... muu maailma, täs nyt on menossa.. en mä tiedä... *Politiikka kyl alkaa ärsyttää...* [Heta, 2.]

Minua *ei miellyttää* tämä politiikka, se on vähän tylsää. [Alice, 3.]

Monet informantit suhtautuivat museotilassa tunnistamaansa politiikkaan happamasti. Poliitiikkaa pidetään tylsanä. Mutta mitä politiikkaa informantit tässä tarkoittavat? Voimme kuvitella, että Rancière, Mouffe ja Luhmann vastaisivat kysymykseen eri tavoin puolustaakseen omaa näkemystään politiikasta tai poliittisesta. Rancière voisi viitata kahteen asiaan. Ensinnäkin taide, joka toimii poliisijärjestyksen sisällä poliittisten sisältöjen varassa, on tylsää, koska se ei tarjoa yllätyksiä. Harvinainen todellisen politiikan kokemus taas voi olla raskas ja epämiellyttävä, sillä se asettuu haasteeksi omalle ymmärrykselle ja hahmotuskyvylle. Mouffe saattaisi nähdä vikaa sekä taiteessa että kokijoissa. Mouffen mielestä ihmisten kyky ajatella ja kokea poliittisesti on hukattu. Ihmiset pitävät konsensukseen tähtäävää asioiden hoitamista politiikkana, eikä se kiinnosta heitä. Mouffe suhtautuu myös kriittisesti sellaista nykytaidetta kohtaan, joka ei todellisuudessa tähtää vallitsevan hegemonian horjuttamiseen intervention keinoin. Luhmann taas saattaisi arvioda, että on haitallista tuottaa ilmiöitä, jotka pyrkivät toimimaan politiikkana taiteen piirissä. Taiteen alajärjestelmä on lähtökohtaisesti hankalasti hahmotettava ja politiikan ylivirittynyt, kaikkialle ulottumaan pyrkivä. Vaikka hän ei ole ihmisten kokemuksista kovin kiinnostunut, hän saattaisi arvioda, että hyvinvointivaltion kansalaiset ovat myös siinä määrin hallitusten ja oppositioiden tuottaman hyvän kyllästämiä, että tulevat lopulta kyvyttömiksi hyödyntämään sitä, nauttimaan siitä.

Nykytaiteen museossa poliittinen on kuitenkin suhteessa nykytaideobjekteihin liittyviin odotuksiin. Erityisen tylsä onkin tilanne, joka lupaa jotain uutta ja jännittävää, mutta antaakin jotain politiikaksi tunnistettavaa.

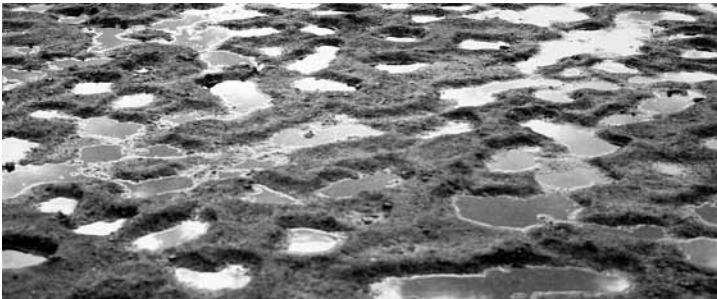
Mua hylkii, ku se on niinku... liian yksinkertasta. Ja liian... niinku, et mä en nää sitä, mä en nää siinä niinku jotain, varmaankin ihan tällasta, jujua, tai jotain, mikä on hirveen banaalia. Mut se on, must se on niinku kun on kerran moderni taide tai uus taide tekee sitä et se... et se myy itseään niillä jujuilla. Niin silloin mä haluan niitä jujuja. [Astrid, 1.]

Nykytaiteeseen yhdistetään voimakkaasti leikkisyys ja hauskuus, mutta myös jännittävyys ja yllättävä julmuus. Tällainen odotusarvo mielessään kokemattomatkin kävijät astuvat nykytaiteen museoon, valmiina ilakoi-maan, valmiina säikähtämään. Kun informantit kohtaavat esineitä, jotka tekstienkin todistuksen perusteella tarttuvat tuttuihin vallankäytön, toi-seuden tuottamisen ja sosiaalisen epätasa-arvon kysymyksiin, he pettyvät. Kestää hetken, ennen kuin yhteiskunnallisesti valveutunut aikuinen heissä ottaa vallan ja siirtyy kommentoimaan kohdattuja olentoja politiikan kie-lillä. Aikuisuus, vastuullisuus, teoksissa käsiteltyjen teemojen paino – ei ole ihme, että vain harva lähtee *ARS 11* -tyyppisestä näyttelystä hymy huulilla. Silti myös *Maisema-* ja *Idästä tuulee* -näyttelyt koettiin osin ahdistavina:

Saija: Niin, niin! Ja se oli niinku jotenki... ku mul on hirveen ahdistus tosta ilmastonmuutoksesta ollu jo jonku aikaa. Niin ni kaikki semmoset, sitä haluaa niinku... kieltää tieksä kun joku näyttää niitä kuvia niin mulla tulee vaan hirveen ahdistus siitä niin mielummin menee sitte ohi vaan ja... yrittää...

Mia: Mut tuol ei tullu sulle hirveen ahdistus kuitenkaan?

Saija: Ei tullu...ei, parin, parin tota jutun... tais olla semmonen mis oli niitä semmosia pieniä lätäköitä ja se oli semmosen kuivan, kuivan näkönen jotenki tuli semmone olo että hän haluaa kuvata sitä ilmastonmuutosta. Se on tosi tärkeä asia, mutta... Mutta ei voi koko niinku ajan miettiä sitä, tieksä sitten mulle tulee aikamoinen ahdistus itelle siitä jos... [H, 1-2.]



HELI REKULA: *Landscape nro 10: Erosion*, 1999, kuva

Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Petri Virtanen

Yhteiskunnallisen ongelman tunnistaminen tekee ahdistuneen olon, jolle ei vaikuta olevan muuta helpotusta kuin silmien sulkeminen. Kun katsomme

yllä olevaa aineisto-otetta, huomaamme, että ahdistus oli jo ennen kuvan kohtaamista. Saija puhuu Heli Rekulan teoksesta *Landscape nro 10: Erosion* jossa näkyy halkeilevaa maan pintaa ja pieniä lätäköitä. Saija itse rekrytoi nämä kuvat ymmärrykseensä ilmastonmuutoksen etenemisestä. Saija tietää jo. Kuten Henri edellä kuvaa: *”Ihmiset tietää paljon yhteiskunnallisist asioista ja et niinku noi asiat ei oo kenellekään silleen niinku pimennossa olevii juttuja.”* Tarvitaanko siis verestävän haavan hieromista?

- Harri: No siis mun mielest se että... ku ihmiset siis just esimerkiksi, mun mielest tää Paha maa on hyvä tällanen vertaus siihen, kun moni tykkää siit ku joo, se oli semmonen et herätti niin paljon tunteita näin pois päin niin, niin niin... *mullei tuu semmosta et, et oli tosi hyvä taidenäyttely ku oli koko ajan niin huono fiilis, et mä en ymmärrä sitä ajattelutapaa et...* Et kyl mä ymm... Ainoa mitä ihminen tavoittelee, Esa Saarinen tais sanoo tän ja varmaan moni muukin että onnellisuus on ainoa mitä tavoitellaan pelkästään sen itsensä vuoksi niin tota, niin niin, mä en sit ymmärrä sitä että, että että ihmiset kehuu jotain juttuja mitkä tekee silleen *huonon mielen*.
- Mia: Mut jos ne yrittääki tehdä näkyväks semmosii juttuja jotka tekee pahan mielen et ne saatais pois ku *kaikki suuttuis niille yhtä aikaa?* Et semmonen naiivi ajatus?
- Harri: No joo. Ehkä siis... Ni onhan siin varmaan semmonen, semmonen pointti mut että tota. Ku mä en jotenki nää sitä silleen et jos mä ite nään sen *pahana asiana*, jonku, mikä nyt sit onkaan joku Paha maa -tyyppinen juttu tai joku vastaava. Niin silloinhan se tarkoittaa, et *jos mä ite nään sen semmosena epämiellyttävänä niin mä en tee sitä*. Niin että jos mä nyt nään sen epämiellyttävän asian samaan aikaan monen muun ihmisen kanssa niin... niin niin. *Tai et en mä niinku jotenki nää sitä et nyt tulee joku tällanen joukkoherääminen että, et et... olipas epämiellyttävä asia, et nyt korjataan kaikki maailmaa viat, et siis. Et jos et sä nyt oo sitä tajunnut et maailmassa on jotain ikäviä asioita ilman et sä käyt kattoon Paha maa -leffan tai jonku tämmösen taideteoksen niin, sit ehkä.. sanoisin et tuu ulos sieltä tynnyristä mis oot eläny tai muuta vastaavaa et...* [H, 1-2.]

Harri ja aiemmin Henri kiteyttävät olennaisen nykytaiteen ja nykytaiteen museoiden yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen liittyvän ongelman. Museoissa käy vapaaehtoisesti hyvinkoulutettuja ja asioista hyvin perillä olevia ihmisiä. Samoin vääristä valinnoista ja epäonnisuudesta kertovaa elokuvaa menevät katsomaan henkilöt, jotka ovat jo valmiiksi empaattisia ja pohtivat mielellään erilaisten tekojen seurauksia. Jos on jo kykenevä tunnistamaan vääryyden ja pitää sen näkemistä ”epämiellyttävänä”, voisi odottaa että kyseinen henkilö myös välttelisi vääriä tekoja omassa toiminnassaan. Hyvä tunnistaa hyvän eikä hyödy mitenkään tuottaessaan itselleen *huonon mielen*.

On huomattava, että Harrin kommentti tapahtuu moraalin rekisterissä: liikutaan pahojen ja epämiellyttävien tekojen ja näkyjen äärel-

lä. Jokainen politiikan prosessissa kiertävä asia on mahdollista nähdä paitsi politiikan myös moraalin viitekehyksessä. Kaikille tässä työssä käytetyille politiikan ja poliittisen teoreetikoille on ominaista, että he näkevät politiikan ja moraalin toisilleen vaihtoehtoisina hahmotustapoina ja pelkäävät politiikan tulevan moraalisten kysymyksenasettelujen korvaamaksi. Tämä näkyy esimerkiksi Mouffen keskustellessa Habermasista ja deliberationismista, Rancièren tavassa vastata Bourriaudin ehdotukseen relationaalisesta estetiikasta ja Luhmannin kommentissa ekologisten ongelmien yhteiskunnallisesta käsittelemisestä. Vasemmistolaisessa ajattelussa moraalin ongelmallistaminen perityy Marxilta ja Engelsiltä. He näkivät moraalin poliittisten intressien sublimaationa, tuotantosuhteiden välittömyydestä irtautuneina, ylyksilöllisinä rakenteina. Etiikan piirissä toimiva yksilö ei huomaa, että hänen ”hyvän” kategoriansa tavan tapaa korreloi ”meidän” kategorian kanssa ja ”pahan” vastaavasti ”noiden” kanssa. (Jameson, 1981, 44, 227; Von Boeckmann, 1998, 38, 41.) Oikea ja väärä havaittiin siis suhteelliseksi kategorioiksi, vaikka ne joskus muuna pyritäänkin esittämään. Voisiko taide jättää kylmäksi, koska se ei onnistu viemään ilmenevän asian käsittelyä moraalin tasolta syvemmälle, kohti poliittista tai koska emme kykene antautumaan sen kutsulle?

Frederic Jameson on työstänyt moraalin ongelmaa erityisesti tekstin analyysin ja kirjallisuuskritiikin näkökulmasta, mutta mikään ei estä hänen ajattelunsa soveltamista nykytaiteen kokemiseen ”tekstinä”. Jamesonille etiikka ja moraaali ovat ennen kaikkea *yksilöön*, minään modernissa kapitalismissa kohdistettu puhetapa. Myös teksti tulee esimerkiksi modernissa taidekritiikissä käsitellyksi lähinnä eettisellä pintatasolla, tapahtumien tasolla. Jameson tarkastelee tekstiä samalla tavalla kuin yksilöä, symmetrisesti. Kuten virtaava, lauseesta toiseen etenevä teksti, myös yksilö on virtaava ja fiktiivinen. Kuten jokaisella yksilöllä, myös jokaisella tekstillä on alitajuinen. Kuten ihmispotilas terapiassa, teksti puhuu kaikesta muusta, paitsi sen alitajuiseensa patoamista, tärkeistä asioista. Jamesonille tekstin alitajuinen heijastelee yhteiskunnan pohjarakennetta, taloutta ja tuotantosuhteita sekä niiden varaan rakentunutta erityistä historiallista kontekstia. Tekstin alitajuinen on poliittista. (Jameson, 1981, 44–45, 73, 112, 139; Roberts, 2000, 58–59, 64; Von Boeckmann, 1998, 32–33.)

Tekstin poliittinen potentiaali liittyy Jamesonin mukaan tämän alitajuisen tunnistamiseen. Kerroksisen tekstin kohtaava yksilö on yhtä kerroksinen. Yksilö haluaa tavaroita ja toisia ihmisiä, mutta nämä valitut halun kohteet ovat vain korvikkeita. Lacaniin vedoten Jameson väittää, että halu kohdistuu menetettyyn symbioosiin, aikaan ennen *Symboliseen* joutumista. Ennen kielen piiriin tulemistamme olimme yhteydessä *Reaaliseen*. Jameson näkee, että Reaaliseen kohdistuva halumme ja

ikävämmme voi tulla tyydytetyiksi vain *kollektiiviin* sulautumalla. Tätä tyydytystä minä, ego, ei voi kuitenkaan koskaan saavuttaa. (Jameson, 1981, 116, 125; Roberts, 2000, 81.) Jamesonin näkökulmasta poliittista kohtaan tuntemamme vastenmielisyyys voisikin olla pohjimmiltaan kollektiiviin sulautumisen ja itsen menettämisen pelkoa; sitä, että emme uskalla katsoa latteita, moraalisia asetelmia syvemmälle. Näin Harri olisi oikeassa kuvatessaan, miten turhaa oikean ja väärän tunnistaminen teoksen pinnalta on. Se että hahmotamme hyvyttä ja pahuutta teoksen narratiivissa, ei voi tuottaa meistä toimeliasta, poliittista kollektiivia.

Moraali puhuttelee meitä yksilöinä, Symbolisen järjestyksen sisällä. Pitäisi katsoa syvemmälle. Harri sanoo, että ihminen, joka kohtaa pahan ensi kertaa elokuvassa, on *kasvanut tynnyrissä*, näkemättä, kuulematta, oppimatta elämästä mitään. Tynnyrin teema onkin kiintoisa. Tynnyri muistuttaa Symbolista edeltäneestä symbioosista, jonka Lacan ja Jameson kuvaavat ikuisen, tuskaisen halumme kohteeksi. Ehkäpä Jamesonin ehdotus on juuri päinvastainen kuin Harrin: ei ”ulos tynnyristä kohtaamaan hyvä ja paha” vaan ”takaisin tynnyriin kohtaamaan yhteytemme kaikkeen”. Ehkäpä tynnyriin palaamisen kautta voisimme tunnustella itsessämme sitä, jonka tunnemme puuttuvan. Ehkäpä paha olomme, väsymyksemme, hajamielisyytemme syntyy syyllisyydestä ja voimattomuudesta – siitä, että yhä hylkäämme toisen, vaikka olemme itse perimmäisen hylkäämisen vioittamia. Jos jatkamme tätä ajatusta, emme siis saisi enää suostua tulemaan puhutelluksi moraalissa rekisterissä, todellisuuden totaalisuudesta eristettynä yksilöinä. Kohtalomme riippuu yhteydestämme kaikkeen. Voimamme syntyy yhteydestämme kaikkeen. Siten tekstin ja ihmisen horjuminen modernin ja postmodernin kapitalismin puristuksessa on oireellista ja tulisi analysoida ei yksilön vaan kokonaisuuden tasolla.

Tässä työssä ei voida mennä pidemmälle pohdinnoissa moraalien ja politiikan välisestä suhteesta ja siitä, uhkaako moraalinen rekisteri viedä tilan politiikalta. Vaikuttaisi siltä, että niiden erottelu on akateeminen kysymys, sillä ne kiertyvät havainnoissa, tulkinnoissa, arvostuksissa ja haaluissa tiukasti toisiinsa. Jostainhan poliittinen halukin syntyy. Poliittisten teemojen tunnistamisen aiheuttama kokemus tylsyydestä on kuitenkin vakava haaste kriittiselle taiteelle, ja tähän haasteeseen olisi jotenkin vastattava. Kuten edellä on kuvattu, tälle ilmiölle on löydettävissä monta selitystä. Voidaan ajatella, että ihmisten luonnollinen politiikan halu ja kyky on voitunut väärin yhteiskunnallisten valintojen seurauksena. Samoin voidaan väittää, että ihmisten taidot eivät riitä teosten pinnan tason ilmiöiden ohittamiseen ja syvällisempään analyysiin. Kategorisesti voitaisiin ajatella, että taide ja politiikka ovat huono yhdistelmä, jossa kärsii sekä taide että politiikka. Tässä työssä lähdetään kuitenkin siitä, että politiikka on laaja ilmiö,

joka ei tyhjene sanaan ”politiikka” sen tavanomaisessa käytössä. Kritiikki ei näin todellisuudessa osu koko politiikan kaareen, vain sen helposti tunnistettaviin osiin. Politiikka monissa muodoissaan kaipaa arvonpalautusta.

#### 4.4.4 Sisäänlukittu politiikka

Lauri: Ei niinku mitään auta et mä meen täst tohon kadun toiselle puolelle riehumaan. Silleen et... en tiiä mitä voi tehdä. No se mitä voi tehdä, niinku... pienis, arki- valinnoissa. Sitä voi tehdä muttei, ei tommost niinku... pitäis ottaa niinku.. muuttaa koko maailman-pankkijärjestelmä ensimmäiseksi. Ja... rupee tota... jakaa rahaa eri tavalla. Rupee panostaa... panostaa ihan eri, eri niinkun kohteisiin... kehittää niinkun... rauhaa eikä sotaa. [naurahtaa] Et sit se menee niin niinku... abstraktille ja sairaalle tasolle et... *En tiiä sit niinku... miten se, tai siin on niin iso gäppi tän... ää taide... näyttelykierroksen ja sen, sen välillä.* [H,3.]

Valituin teoreettisin kriteerein löytyneeseen politiikkaan liittyvät tunteet ovat usein epämiellyttäviä ja jopa ei-haluttuja. Lisäksi epäily siitä, että näyttelyssä soperretulla ei ole mitään sijaa todellisuudessa, leijuu tutkimuksen yllä. Metodin edellyttämä puhe syntyy vain kadotakseen. Kun haastattelun loppupuolella paljastuu, että tutkimus liittyy museokokeimuksen ja taiteen poliittiseen ulottuvuuteen, syntyy paljonpuhuvia hiljaisuuksia. Kysymyksenasettelu on hyvin akateeminen. Informantit kertovat arvostaneensa kokemustaan ja uskovansa sen elementtien ehkä aktivoituvan vielä tuntemattomien tulevaisuuden kokemusten vaikutuksesta. Mutta kyse on koko ajan henkilökohtaisesta kasvusta, oman ymmärryksen lisääntymisestä. Informantit eivät todella usko radikalisoituvansa taiteen vaikutuksesta.

Vaikka politiikka koetaan kenties tylsäksi, ajatukset, joita museossa lausutaan, ovat kaikkea muuta. Sille joka kuuntelee kaiken, mitä informanteilla on sanottavana, aukeaa hurja näkymä näyttelyjen aiheuttamaan aivomyrskyyn – olkoonkin että tuota myrskyä katalysoi metodiin sisältyvä ehdotus puhua. Puheet rinnastuvat, koskettavat, sivuuttavat toisiaan, mutta saattavat olla myös täysin toisilleen päinvastaisia. Tutkijan päähän muodostuu puheiden, yksityisten kognitiivisten karttojen rihmasto, jota voi kulkea loputtomasti noodista toiseen navigoiden. Joskus tutkija toimii viestinviejänä, joka kertoo informantille toisen samankaltaisesta ajatuksesta tai selkeästä erimielisyydestä. Terveiset toiselta ääneenajattelijalta ovat aina kiinnostavia, ne syventävät teosten lumoa, houkuttavat palamaan kokemukseen, katsomaan toisilla silmillä. Itsestään selvä ajatus on, että tämä ajatusten rihmasto voisi olla olemassa digitaalisesti. Yhtä selvältä tuntuu se, että jos itse on investoinut jotain itsestään, kiinnittänyt merkin-



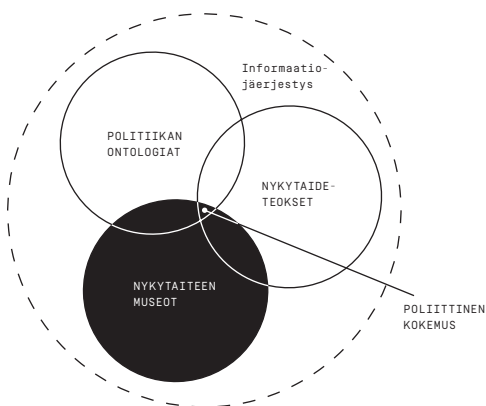
sä teokseen, kiinnostus toisen tai toisten investointeja kohtaan lisääntyy.

Politiikkaa kohtaan tunnettu vastenmielisyys liittyy kenties siihen, että jokin elementti museotilassa tunnistetaan poliittiseksi. Poliittiset asiat ja teemat tuntuvat vaativan osallisuutta ja aikuisuutta. Tutkimuksessa on kuitenkin todennettu, että politiikkoja tai poliittisia on erilaisia, ehkä loputtomasti. Ne kaikki eivät perustu tunnetuille tosiasioille, valmiille määrittelyille ja puolen valinnalle olemassaolevien rintamalinjojen mukaan. Mielestäni olen tutkimuksessani löytänyt riittävästi arvokasta, jotta voin perustella strategioita, joiden avulla seinien sisällä rakennetut hahmotukset voivat löytää tiensä ulos, jos eivät rakentamaan toistensa varaan, niin ainakin yllättämään toisiaan erilaisuudellaan. Tällaisen toiminnan tavoitteena ei voi pitää minkään edeltäkäs määrätellyn osallisuuden lisäämistä vaan pikemminkin itse politiikkakäsityksen riisumista ankeista painolasteista.



Osa 5:

# Konstruktio

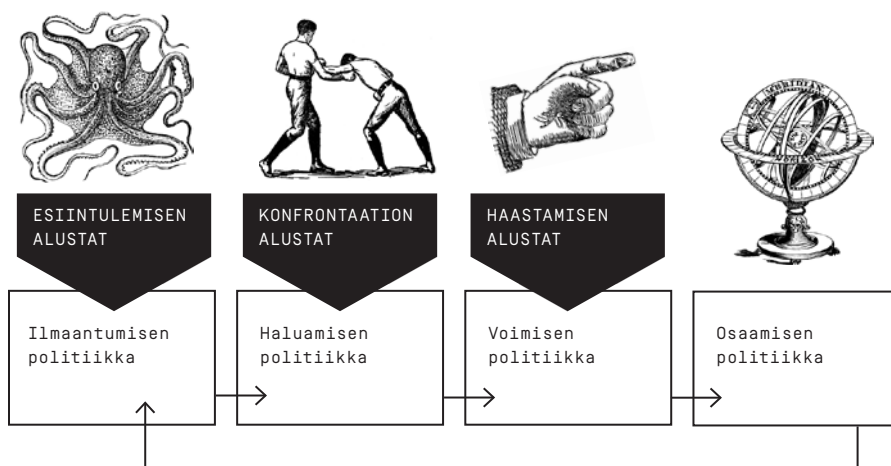


Kuvio 7

Nykytaiteen museon sisällä tapahtuvan poliittisen elämyksen analyysisä käytettiin kolmea teoreettista lähtökohtaa, Chantal Mouffén, Jacques Rancièren ja Niklas Luhmannin kuvauksia poliittisesta ja politiikasta. Jokaisen pohjalta esitettiin luenta nykytaiteen kokemista dokumentoivasta aineistosta: luenta toiseuden tuotannosta, outojen näkökulmien käsittelystä ja erilaisiin valtaa käyttäviin tahoihin suhtautumisesta. Näiden kuvausten pohjalta tuotettiin myös ”tarina poliittisen objektin elinkaaresta”, jossa uusi entiteetti näyttättyy, haastaa olemassa olevat havaitsemisen kategoriat, tuottaa kiinnostuneen yleisönsä ja tuon yleisön jakautumisen kiisteleviin osapuoliin, päätyy viralliseen poliittiseen koneistoon ratkaistavaksi, kesytetään, muuttuu hallinnoksi, vaipuu normaliteettien unholaan, kunnes joku sen taas nostaa esille ja radikalisoi. Todellakin huomiota herättävän uusi-testamentillinen tarina, joka saattaisi olla erilainen, jos tutkimukseen olisi valittu toiset teoriat ja menetelmät.

Tässä luvussa lähdetään pohtimaan nykytaiteen museon suhdetta esitettyyn malliin poliittisen elämänkaaresta tai -syklistä. Mallia käytetään erilaisten digitaalisuutta hyödyntävien strategioiden ja konseptien sijoittamisessa, järjestämisessä loogisesti eteneväksi kokonaisuudeksi. Tavoitteena ei siis ole niinkään kehittää uusia konsepteja, kuin tarkastella museoiden monenlaisia kiintoisia toimia harvemmin käytetystä poliittisen merkityksenannon perspektiivistä. Tarkasteluni kategorioita on kolme ja niistä jokainen tuottaa mahdollisuuksia laadullisesti toisistaan poikkeavan politiikan synnylle. Kategoriat on kuvattu myös viereisellä sivulla olevassa kuviossa 15. Ne ovat:

- 1] Esiintulemisen alustat
- 2] Konfrontaation alustat
- 3] Haastamisen alustat



Kuvio 15

Käytän työssäni esimerkiksi Nina Simonin (2010) tavoin sanaa *alusta* (platform), koska se nivoo yhteen kolme merkityksellistä mielikuvaa. Ensinnäkin sana viittaa ilmiselvästi *digitaalisiin toimintaympäristöihin*. Ideat, konseptit ja lähestymistavat, joita olen kategorioihin kerännyt, eivät kuitenkaan ole puhtaasti digitaalisia – niissä voi olla fyysisen museon toimintaan tai sen yhteisöjen kanssa tekemään yhteistyöhön liittyviä ulottuvuuksia, tai ne voivat tapahtua pääosin fyysisessä ympäristössä. Digitalisoitumiskehitys on kuitenkin perustavalla tavalla muuttanut museoinstituution toimintamahdollisuuksia ja siihen kohdistuvia odotuksiamme. Fyysinen museo on sille väistämättä vain yksi käytössä oleva, joskin tärkeä media.

Toiseksi, sana alusta muistuttaa siitä, että kaikella suunnittelutyöllä on välttämättä tiedostettu tai tiedostamaton pohja, *tietynlainen suunnittelufilosofia tai -politiikka*. Tämä pohja näkyy konseptoinnin tavoitteenasetannassa, käytetyissä malleissa, käsitteistössä ja työvälineissä. Tällä seikalla on yhteys kolmanteen huomionarvoiseen seikkaan: ”alusta” viittaa kasvamiseen, versomiseen, ihmisten toiminnasta *emergeoituviin uusiin ilmiöihin*. Voidaan ajatella, että alusta on kasvimaata tai petrimaalaa, jossa alkaa tapahtua myös suunnittelemattomia asioita. Oma toiveeni olisi, että alustoilla alkaisi tapahtua monenmuotoista poliittista, joka voi toimia demokratian käyttövoimana; tämä toive kertoo toimintani pohjana olevasta suunnittelufilosofiasta. Neljänneksi, alustat monikossa merkitsee myös uudenlaista *hakeutumista ihmisten arkeen*. Alustat ovat limittäisiä ja lomitaisia eivätkä täysin museon hallinnassa. Täydellisesti järjestettyä globaalia virtuaali-instituutiota mieluummin haaveilen ihmisille tuttuihin konteksteihin hakeutuvasta notkeasta toimijasta, joka hypähtelee alustalta toiselle tarpeiden mukaan. Tämä ei tarkoita, että vähättelisin kotipesän pysyvyyden

ja jatkuvuudesta huolehtimisen merkitystä.

Tärkeä kysymys on, miksi tässä tutkimuksessa fyysisessä museossa koetellun ja kokemusten pohjalta konstruoidun teoreettisen apparaatin pitäisi ohjata sitä, miten digitaaliseen toimintaympäristöön suunniteltuja konsepteja arvioidaan. Vastaus on, että tällaista syytä ei ole. Teoreettinen malli poliittisesta toimii tässä lähinnä asioiden tutkimisen viitekehyksenä, erilaisten konseptien tuottamien toimintamahdollisuuksien vertailemisen välineenä. Mikään ei estä päättelystä, että tässä työssä käytetyt teoreetikot eivät lopultakaan ole museon toiminnan tai sen digitaalisen kehityspolun kannalta relevantteja. Konsepteista ja strategioista tehdyt päätelmät ovat tässä kuitenkin koetellun teoreettisen viitekehyksen kautta suhteessa johonkin kohtuullisen selkeästi ilmaistuun näkökulmaan. Jos jonkin käsitellyn konseptin jokin piirre vaikuttaa ongelmalliselta suhteessa teoreetikon poliittiseen ajatteluun, tämä asia voidaan ottaa vakavasti tai ohittaa, mutta ainakin tiedetään tarkoin, minkälaisen ajattelun pohjalta huolenaihe on ”ilmaantunut”. Samalla tässä työssä esiteltyjen teoreetikkojen ehdotukset joutuvat todelliseen tulikokeeseen. *Onko kuviteltavissa mitään sellaista toimintaa, joka yhtäältä täyttäisi heidän tiukat kriteerinsä poliittisen suhteen ja olisivat toisaalta kestettäviä valtiollisen instituution toimintana?* Mitä tulee instituution toiminnan vapausasteisiin, niistä ei tässä tutkimuksessa ole ensikäden tietoa. Siksi koko tätä lukua voidaan pitää ajatuskokeena, skenaarioiden työstämisenä, jonka tavoite on lähinnä tarjota yksi uusi sanasto ja näkökulma sinänsä tuttujen ilmiöiden tarkastelemiseen.

*Ilmaantumisen alustoja* etsitään pitäen mielessä Jacques Rancièren kuvaama politiikan ja poliisin välinen erottelu. Kysymys kuuluu: *Minkälaisin teknisin keinoin tai yhteistyömuodoin museo voisi rakentaa suhdetta ilmiöihin, olentoihin ja ryhmiin, jotka eivät vielä sisälly todellisuuskäsityksiimme?* Kuten edellä on kuvattu, haluan laajentaa Rancièren ajatusta logoksen omaavista olennoista myös ei-humaaneihin toimijoihin, jotka voisivat ilmaantua alustoille puhemiestensä ja -naistensa välityksellä. Ongelmalliseksi tällaisen museotyön tekee se, että Rancièren määritelmän mukainen politiikka ei tapahdu kutsuttuna eikä valmiilla areenoilla. Poliittinen näyttäjä ja politiikan osapuolet rakentuvat sillä hetkellä, kun osaton tai tämän edustaja astuu esiin haastaen olemassa olevat ryhmät tasa-arvoisuuden lähtökohdasta. Vaikka museo olisi liikkeellä mitä kirkasot-saisimmin tavoittein, syvällisimmin teoreettisin tiedoin ja parhaalla yleisöjen palvelemisen asenteella varustettuna, tilanne on hankala. Osattomat ymmärretään usein (väärin) vähän tunnetuiksi alakulttuureiksi. Niiden edustajat voivat kokea museoiden syleilevän ne hengiltä.

*Konfrontaation alustoja* tutkaillaan Chantal Mouffen kuvaa-man agonistisen demokratiamallin pohjalta. Mouffen mukaan vireä demo-

kratia syntyy siis reippaista vastakkainasetteluista akselilla me/nuo. Tämä vastakkaisuuden kokemus ei tuota niinkään suvaitsevaisuutta kuin sietämistä. Miten tätä voisi kokeilla? *Miten poliittiselle ominaisia, demokraattista toimeliaisuutta lisääviä vastakkaisia ryhmäidentiteettejä voi tehdä näkyväksi museon näyttelytoiminnassa jaltai sen digitaalisissa laajennuksissa vai voiko mitenkään?* Asetelmaan liittyy samantapaisia ongelmia kuin näkyväksi tuleamisen alustoihin. Edellä on kuvattu, että Mouffen ehdotus tuntuu ajoittain välineelliseltä. Kamppailun sisältö, argumentit tai mahdollisesti syntyvät ratkaisut eivät ole ensisijainen kiinnostuksen kohde vaan reaktio, kipinä, passio. Lisäksi on otettava vakavasti kysymys siitä, voisiko museon kaltainen instituutio todella hallita herättämiään tunteita kaoottisessa, pluralistisessa maailmanyhteiskunnassa.

*Haastamisen alustojen* kategoria hakee inspiraatiotaan Niklas Luhmannin politiikan alajärjestelmän kuvauksesta, mutta myös Tony Bennettin museokritiikistä. Luhmannin politiikka tähtää kollektiivisesti sitovien päätösten tekemiseen ja kattaa kaiken hallitukseen ja oppositioon liittyvän kommunikaation. Nopeasti katsoen tällä rajatulla alueella ei ole paljoakaan tekemistä julkisrahoitteisen valtion taidemuseon ja sen nykytaiteen museon kanssa. Luhmann on tarkoituksella myös rajauksensa tuottanut, suojellakseen politiikan järjestelmää ylikuumenemiselta. Museon toiminta on määritelty erityisessä laissa, eivätkä sen operaatiot ole suoraan riippuvaisia poliittisesta ohjauksesta. Asiantuntijavaltaa käyttävä museoinstituutio on kuitenkin osa globaalia informaatioyhteiskuntaa. Sen toimintaympäristö on peruuttamattomasti muuttunut. Tästä näkökulmasta tarkastellen museon kannattaisi rakentaa mekanismeja, joiden avulla se voisi ottaa paremmin huomioon sen käyttäjien tarpeita ja haluja. Museon olisi pohdittava, *miten se voisi entistä läpinäkyvämmiin avata tavoitteitaan kulttuuripoliittisena instrumenttina sekä luoda haastamisen ja monitasoisen osallistumisen mahdollisuuksia.*

Etsin kategorioille myös tukea aineistosta – sekä tapahtumista museovierailun aikana että blogialustalla. Blogiaineisto on kohtuullisen ohutta, eikä sen analyysi omana kokonaisuutenaan palvele tarkoitusta. Aineisto on kuitenkin hyödyllistä sikäli, että se auttaa havainnollistamaan digitaaliseen toimintaympäristöön liittyviä erityiskysymyksiä. Milloin asian ymmärtäminen laajemman keskustelun viitekehyksessä tuntuu tarpeelliselta, esiinnousevia teemoja käsitellään myös hiukan kirjallisuuden kautta.

## 5.1 Esiintulemisen alustat



Rancièren tapa määritellä politiikka ylimäärän, osattomien ilmaantumisena ja itseilmaisuna tasa-arvoisuuden oletuksen pohjalta, on valtava haaste nykytaiteen museon tapaiselle insituutiolle. Tällaista osattomien ilmaantumisesta ei voida tuottaa tai kiihdyttää. Rancière kirjoittaa: ”Tämä tasa-arvon aina ainutkertainen teko ei voi perustua minkäänlaiseen yhteiskunnalliseen suhteeseen. Tasa-arvo muuttuu vastakohtakseen heti kun se halutaan kirjata yhteiskunnallisen tai valtiollisen järjestymisen paikkaan. Henkinen emansipaatio ei voi siten institutionalisoitua muuttumatta kansan kouluttamiseksi, toisin sanoen, kansan ikuisen alaikäisyyden järjestämiseksi” (Rancière, 2009c, 64). Se, että museo nostaa kokemuksen kohteeksi esimerkiksi erilaisten marginalisoitujen ryhmien ja alakulttuurien asioita, on poliittisesti monimutkainen asia. Yhteisöihin kurottava museotyö on omiaan toimimaan argumenttina museon yhteiskunnallisen vaikuttavuuden puolesta, tuottamaan legitimaatiota instituutiolle ja perusteita sen resursseihin kohdistuville vaateille. Vaikka mikään toiminnan muoto ei ole itsestäänselvästi hyvä tai huono, kampanjanomainen osallisuuden tuotanto voidaan nähdä myös epäeettisenä toimintana. Kun keskitytään tuottamaan osallisuutta, tuotetaan tavallisimmin valmiita muotoja ja kiinnittymisen paikkoja vailla aikomustakaan järjestyä kokonaisuutena uudelleen uusien osallisten vaikutuksesta. Samasta aiheesta puhuu Claire Bishop (2004) Nicolas Bourriaudin relationaalista estetiikkaa arvostellessaan: taiteilijoiden ja osallistujien yhteistyö ei itsestäänselvästi edistä demokraattisia prosesseja. Minusta vaikuttaisi, että rancièrelaisessa katsannossa erityisen tärkeää olisi erilaisten ryhmien itseorganisoitujen aloitteiden ketterä hyväksyminen ja nivominen museon toimintaan. Tämä on asia, jonka toteutumisesta museo ei voi varsinaisesti kiihdyttää, vaikka sitä voi suosia.

Kuten Rancière asiantuntija ja kääntäjä Gabriel Rockhill (2012) on kuvannut, Rancière tekee politiikan ja taiteen kohtaamisesta hyvin monimutkaisen yhtälön. Toisaalta politiikka ja taide ovat yhtä – ne kummatkin ovat esteettisen koordinaatiston tapahtumia. Jos aistittavan jako muuttuu, kyseessä on politiikka, jos ei, kyseessä on poliisi. Jos taide hyödyntää tunnistettavaa jakoa, kyseessä on poliisi. Jos taide murtaa havaittavan jakoa, kyseessä on politiikka, mutta ei enää taide! Poliitiikkana



onnistuva taide ei siis Rancièren mukaan enää ole taidetta vaan politiikkaa. Mikäli ymmärrän Rockhillin Rancièren ajattelun kehämäisyyksiä ja moniselitteisyyksiä tulkitsevaa luentaa oikein, taide voi olla politiikkaa ikään kuin ”salaa”, ei eksplisiittisesti. Jos se murtaa esteettisen koordinaatistomme ”hiljaa”, tavallaan tulematta ymmärretyksi, se voi teoreettisesti olla yhtä aikaa taidetta ja politiikkaa. Heti kun viesti käy selväksi, politiikka ja taide loppuvat. Eksplisiittisesti yhteiskuntakriittinen taide on siis Rancièren mallissa ahtaalla.

Rancière on korostanut havaitsemista. Hän on puhunut mekaanista osallisuuden tuotantoa vastaan korostamalla sitä, että jo pelkkä taiteen havainnoiminen voi olla poliittista. Mitä nämä linjaukset voisivat tarkoittaa museon poliittisuuden kannalta? Kenties sitä, mitä tämän tutkimuksen informantit kohtuullisen suoraan sanoivat: taidemuseo ei ole omimmillaan jo tiedetyistä vääryyksistä keskustelemisen foorumina, vaan paikkana, jossa harjoitetaan kykyä kohdata vierasta ja odottamatonta. Ilmiselvästä poliittisesta sisällöstä olisi tässä katsannossa luovuttava, sillä ilmenevän poliittikan näkökulmasta se olisi vain tavanomaista poliisitoimintaa, jossa kerrataan jo tiedettyjä havaittavia osia ja niiden paikkoja.

Rancièren politiikan kuvauksen pohjalta tehdyssä analyysissä ja jatkokeskustelussa saatiin viitteitä siitä, että nykytaiteen museon kaltainen toimija voi todellakin herkistää ihmisiä erottamaan logosta kohinasta. Teokset tuskin ovat aina osattomien yrityksiä kommunikoida. Silti ne harjoittavat vieraiden tulokulmien havaitsemiseen. Syntyy hahmotuksia perspektiiveistä, joista tarkastellen teos olisi järkevä, mikä johtaa oman järkevän ainakin hetkelliseen suhteellistumiseen. Rancièrelle poliisi, vallitseva aistittavan jako, ei välttämättömästi ole mikään kansalaisia alistava pakko-koneisto. Poliisin olemassaolo on looginen välttämättömyys – aistittavan murtumankin jälkeen syntyy uusi vallitseva aistittavan jako, uusi poliisi. Lisäksi; on olemassa parempia ja huonompia, muovautuvampia ja kivettyneempiä poliiseja. (Rancière, 2009c, 58–59; 2004, 89.) Jos valtiokoneisto ylläpitää sellaisia julkisia alustoja, joilla esteettistä koordinaatistoa ja katsoamisen tapaa voidaan koemielessä purkaa ja rakentaa uudelleen, voidaan arvella, että kyseessä on joustavampi, muuttumaan valmiimpi poliisijärjestys.

Tämän lähemmäksi rancièrelaista politiikkaa tuskin pääsemme. Se, mitä museo voi ilmaantumisen politiikkaa kehittääkseen tehdä, on *lujiittaa ymmärrystä tällaisten havaitsemisen taitojen merkityksestä demokratialle*. Jos kunnioitamme Rancièren ajatuksia, meidän on hyväksyttävä se, että tällaisia taitoja ei voi tai tule opettaa. Havaitсияа ei voi kouluttaa lipumaan pois omasta perspektiivistään, lähentymään vierasta havaitsemisen tapaa, arvostamaan tekemäänsä työtä tai ottamaan näitä kokemisen suhteellistamisen strategioita mukanaan museon ulkopuolelle. Mielestäni museo voisi

kuitenkin kehittää strategioita, jotka suosivat tällaisen toiminnan emergoitumista – tai mikä vielä parempaa, sellaisten ilmiöiden emergoitumista, joita emme vielä osaa kaavailla.

Koska museo ei voi kouluttaa havaitsemista, sen olisi nähdäkseni aloitettava itsestään, sen omien havainnoimisen, taideobjektien valitsemisen ja tulkitsemisen tapojen *suhteellistamisesta*. Tämä voisi toimia avauksena, joka johtaisi vastaavaan avoimuuteen käyttäjien taholta ja näin tekisi kenties tilaa erilaisille ilmaantumisille ja esiintulemisille. Jaan nämä museon havainnon suhteellistamisen strategiat kolmeen joukkoon. Samaa *havainnon, taiteen ja tulkinnan* kolmijakoa käytetään jäsenyyksen apuna myös muiden alustojen toimintojen kuvailussa.

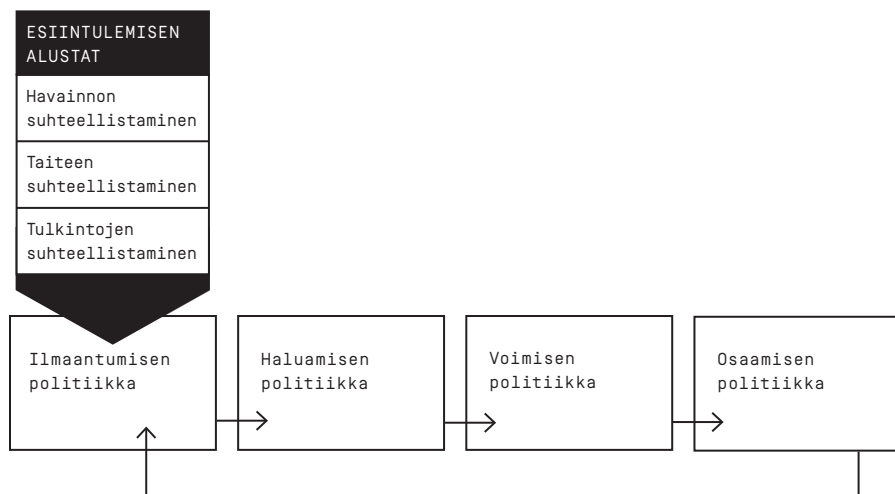
- 1] Havainnon suhteellistaminen
- 2] Taiteen suhteellistaminen
- 3] Tulkinnan suhteellistaminen

*Havainnon suhteellistamisella* tarkoitetaan tässä sellaista toimintaa, jossa avataan erilaisten toimijoiden havaitsemisen ja kokemisen tapoja. Jos päämääränä on kehittää ilmaantumisen politiikkaa, on aloitettava vallitsevan aistittavan jaon sattumanvaraisuuden tunnustamisesta. Tämä voi tapahtua esimerkiksi siten, että erilaiset museon toiminnan kannalta keskeiset toimijat, kuten taiteilijat ja kuraattorit avaavat omia havaitsemisen ja kokemisen tapojaan ja kutsuvat kenet tahansa mukaan samanlaiseen toimintaan. Museossa tapahtuvan taiteen havaitsemisen sijaan kyse voisi olla yhteisellä maaperällä, arjessa tapahtuvasta havainnoinnista. Näin avattaisiin opettamatta keskustelu siitä, miten *kokemisen tapa* itse asiassa tuottaa erityisyyttä ja merkityksellisyyttä; taideobjekti ei ole mikään elämys- tai kokemusautomaatti. On tietenkin mahdollista, että tällaisessa prosessissa jokin ilmaantuu, että aistittavan jako jollain tavalla murtuu ja politiikkaa tapahtuu. Vaikka näin ei kävisi ja kyse olisi siis vain poliisin piirissä tapahtuvasta toiminnasta, tullaan yhtä kaikki tietoisemmaksi itse havainnon ja kokemuksen rakentumisesta ja kenties kehitetään notkeutta ottaa osaa politiikan tapahtumiseen.

*Taiteen suhteellistamisella* tarkoitetaan sitä, että museon kokonaisuus ja esittelemä taide esitetään vain yhtenä mahdollisena kokoelmana ja esityksenä. Tämä ei missään tapauksessa tarkoita kokoelmien ja näyttelyjen kulttuurihistoriallisen ja sosiopoliittisen arvon rapauttamista. Se, mitä on valittu ja esitetty, on omalla tavallaan vaikuttanut, nivoutunut osaksi havaittavan jakoamme joskus murtamalla, joskus mukautumalla. Näiden kokoelmien ja näyttelyiden rinnalle voidaan kuitenkin kuvitella loputtomasti erilaisia vaihtoehtoja. Sellaiset fyysiset, digitaaliset ja hybridiset alus-

tat, jotka mahdollistavat museon taiteen ja käyttäjien taiteen kohtaamisen samassa symbolisessa avaruudessa, ovat ilmaantumisen politiikan kannalta oleellisia. Samoin mahdollisuus koota digitaalisia objekteja kokoelmaksi ja esittää niitä itselle merkityksellisellä tavalla kuuluu tähän kategoriaan. Kyseeseen voivat tulla myös erilaiset taiteelliset prosessit, joissa taiteilijat ja kuraattorit lähtevät tuottamaan taidetta tai näyttelyjä maallikkojen kanssa tai pikemminkin maallikkojen palveluksessa.

*Tulkinnan suhteellistamisella* tarkoitetaan sitä, että museo tarjoaa alustan tai alustoja, joissa sen taideobjekteihin kohdistuvien tulkintojen rinnalle voidaan tuottaa loputtomasti toisenlaisia. Tämä voi käytännössä tapahtua asiasanoittamalla, avoimilla kommentteilla tai keskustelulla sekä museossa, digitaalisilla alustoilla tai yhtäaikaaisesti kummassakin. Tulkintojen kertyminen tuottaa ajan kuluessa näkymän yhteiskunnalliseen muutokseen. Juuri tähän ajatukseen viittasin tutkimuksen alussa, kuvatesani esinetutkimuksen tälle työlle läheiseksi lähestymistavaksi. Jos käytösämme olisi 1930-luvun pikkupoikien tai 1950-luvun kotirouvien kommentteja *Toipilaasta* tai *Taistelevista metsoista*, saisimme pikakurssin siihen, mikä tuon ajan kulttuurissa oli mahdollista ja kuviteltavissa – minkälaisia osia oli havaittavissa. Taideteosten aktualisoituessa vastaanotossa ja niihin kohdistuvien kommenttien kertyessä sedimenteiksi, voimme kenties tulevaisuudessa tutkia osattomien ilmaantumisen kohtia. Huomaamme, miten ne ovat muuttuneet itsestään selviksi osallisiksi – tai miten ne ovat kadonneet esteettisestä koordinaatistostamme.



Kuvio 16

Yllä olevassa kuviossa 16 on esitetty esiintulemisen alustojen suhde edellä kehiteltyyn malliin poliittisesta. Kuten edellä mainitsin, museon havaintoa,

taidetta tai tulkintoja suhteellistavien strategioiden suosimisen ei voida sanoa *tuottavan* politiikkaa. Politiikkaa voidaan kuitenkin toivoa. Kun museo suhteellistaa itseään ja tekee tilaa toisenlaiselle tarjoamalla alustoja olla ja näkyä, osattomien ilmaantumiselle pidetään paikkaa ja osattomien olemassaolon mahdollisuutta pidetään esillä. Tällaista Rancière sanoisi kenties *notkeaksi poliisiksi* tai sitten hän tuomitsisi kategorisesti kaikki institutionaaliset avaukset. Varmaa on, että kuvatulnlaisten strategioiden parissa työskenneltäessä joudutaan jatkuvasti painimaan asetelmallisuuden ongelman kanssa. Vain tutkimalla saadaan tietää, voidaanko tällaisilla toimilla edesauttaa ilmaantumista vai päädytäänkö vain tuottamaan järjestyksiä, joihin kiinnittyminen tuottaa pääasiassa institutionaalista legitimaatiota.

#### 5.1.1 Hyvin tärkeitä henkilöitä

Mistä sitten voidaan päätellä, että ihmiset olisivat kiinnostuneita tällaisesta vuorovaikutuksesta museon kanssa? Todisteet tästä ovat hyvin viitteellisiä. Ensinnäkin on nostettava esiin se hyväntuulinen innokkuus, jolla tähän tutkimukseen osallistuneet, keskimäärin vain harvoin museossa vierailevat ihmiset asennoituivat mahdollisuuteen avata oman kokemisensa tapaa tutkijalle. Tutkimukseen ei ollut vaikeaa rekrytoida tutkittavia. Osallistujat pitivät kokemusta raskaana, mutta kiinnostavana. Ihmiset ovat mielellään iloksi ja hyödyksi toisille, vaikka eivät täysin tämän ilo- ja hyötynäkökohtia ymmärtäisikään.

Mia: Niin. Olikse susta vaikeeta tai noloa? Puhua tuolla ääneen omia ajatuksia?  
 Anja: No ei kun mul on se teatteritausta niin hehhehe [nauraa] sen takia ei ollu.  
 Mia: Siit oli apua.  
 Anja: Joo..  
 Mia: Hm. Mä en..  
 Anja: Sitä paitsi ne jotka kulki meidän lähellä oli yks semmonen ranskalainen pariskunta kulki pitkän aikaa samaa reittiä ku me niin tota... nehen ei ymmärtäny et mitä mä puhuin..  
 Mia: Aivan. *Tuleeks täst semmonen olo niinku olis very important person...*  
 /Anja: *Tulee!*  
 Mia: *...ku on tämmönen sihteeri mukana joka kuuntelee joka sanan.*  
 Anja: *Tulee joo!*  
 Mia: *Onkse kivaa?*  
 Anja: *On kiva hehehhheheheh [nauraa kuuluvasti]. [H, 3.]*

Vaikka Anja tuleekin aineistokatkelmassa tutkijan johdattelemaksi, siinä esitettyä havaintoa voi pitää pätevänä. Ihmisistä oli hienoa, että heitä kuunneltiin ja että he kykenivät antamaan jotain tutkimukseen. Ongelma on, että tällainen ymmärrettävä tai epäymmärrettävä ”hyötynäkökoh-

ta” puuttuu tavallisesta taidekokemuksesta. Museovieraan osa on tottua kokemuksensa päämäärättömyyteen. Kuten kappaleessa *Ajatusten jouto- maalla* on kuvattu, tämä taidekokemuksen ”turhuus” onkin tärkeä asia. Taidekokemus on ylimäärää, kokemusreserviä, luottavaista panostamista käsittämättömään. Voisiko tämän arvokkaan ajatuksen säilyttää toiminnan keskiössä samalla kun museovieraat saataisiin jotenkin kokemaan itsensä merkittäviksi toimijoiksi, olipa kyse fyysisestä tai digitaalisesta museokon- tekstista? Ollakseen motivoiva ja kiinnostava toimintaympäristö museon on kyettävä tuottamaan päätteitä, kanavia ja alustoja, jotka nojautuvat ylei- sön kontribuutiolle. Jonkun on tarvittava museokävijää muunakin kuin lipun ostajana.



Mauri: Onkohan täällä vielä ne paperit mitä pantiin tänne?  
 Ei.  
 Missä me pantiin papereita? Muistatsä?  
 Äiti: Hä?  
 Mauri: *Muistatsä et mihin me pantiin papereita?*  
 Äiti: Laitettiin me papereita jonnekki?  
 Mauri: Tänne. Olikse? Joo. Ööö.  
*Mikä näistä on mun?*  
 Äiti: Ahaa, ei sitä varmaan enää oo, kun tänne tulee niin paljon.. Tänne tulee niin paljon.  
 Mauri: *Ei haittaa, tehään uus, pidä sä tätä.*  
 Äiti: Aha.  
 Mitä sä meinaat kirjottaa siihen?  
 [piirtämistä ja kirjoittamista]  
 Mitä sä kirjoitat?  
 Mauri: Nn, jotain.  
 Äiti: Mhy?  
 Mauri: Mennään. [V, 3.]

Mauri, 7 vuotta, on satunnainen museokävijä. *ARS 11* -näyttely on viimeistä päivää auki. Viimeksi Mauri on käynyt Kiasmassa samaisen näyttelyn avausviikolla. Silloin hän jätti viestin magneettiselle ilmoitustaululle, joka on tarkoitettu palautteen antamiseen ja terveisten lähettämiseen

toisille kävijöille. Nyt viestiä ei löydy. Koska vanha on jotenkin kadonnut, on tehtävä uusi. Lapsi ajattelee luonnostaan, että hänen jättämänsä viesti on merkittävä, merkille pantava ja sen katoaminen ilmiselvä menetys. Aikuisella ei tällaista harhaluuloa enää ole, maailma lainehtii post-it-lappusia. On kuitenkin todennäköistä, että keskuudessamme kasvavat diginaatiivit pitävät luonnollisena sitä, että he ovat itse tuottamassa ilmiötä, josta kiinnostuvat. Mutta halu antaa, tuottaa merkitystä, ei ole iästä kiinni.

- [1:32] Mistä se alkaa? Tuolta. Eiku tästä.  
[1:35] Näist kuvist herää kysymys et onko toi totta vai järjestettyä.  
Jotenki tuntuu niin epätodelliselta että..  
[1:37] Jotenki paha olo tulee ku näitä kattelee, tätä sarjaa.  
[1:38] Huhhuh.  
Mhy.  
[1:39] Kyllä elämä on kovaa, kovaa. [Kaarlo, 3.]

Aineisto-otteessa Kaarlo kohtaa Pieter Hugon *Permanent error* -kuvasarjan. Kaarlون kommentteja ei ole analyseissä vielä esitelty, syystä, että niitä ei ole kovin paljon. Kaarlo on vanhempi herra, joka kulkee museossa tarkkaavaisena ja kaivaa pari kertaa jopa kynän esille tehdäkseen itselleen muistiinpanon kohtaamastaan teoksesta. Kaarlون kanssa kävellessä tuntee, että tämän ajatuksissa tapahtuu paljon. Samalla on selvää, että nämä ajatukset eivät käänny tai Kaarlo ei halua kääntää niitä puheeksi saman tien. Ääneenajattelu on helppoa sellaisille ihmisille, jotka muutenkin tapaavat ajatella puhumalla: havainnoivat, puhuvat havainnostaan, puhuvat havainnostaan tuottamasta puheesta, heijastavat äsken puhumaansa seuraavaan havaintoon, puhuvat havaintojen ja puheiden kerrostumisista. Mutta on myös ihmisiä, joiden puhe rakentuu ajattelun päälle, joiden on luontevaa ajatella ensin ajatus johonkin loppuun, sitten lausua. Kaarlون puhe on tällaista, painavaa, sillä tavalla vanhanaikaista, että se tähtää totuuden lausumiseen. El Anatsuin *Wastepipes II* teoksesta hän lausuu yhden lauseen:

Silt puuttuu ihan turhaan nimi tolt teokselta. [Kaarlo, 3.]

Teoksen nimi, samoin kuin kuvaus sen tematiikasta on kyllä esillä teoksen lähellä, mutta sitä Kaarlo ei huomaa. *ARS 11* -tutkimusblogissa Kaarlo sen sijaan kertoo tähän ja moniin muihin teoksiin liittyvistä näkemyksistään paljon enemmän. (Ks. esimerkki tutkimusblogista kirjoitteluympäristönä, Liite 3.)

27.10.2011 klo 16.51 Tomi sanoi:

juuri sitä "aitoa outoa nykytaidetta", eli tämäntyyppistä kuvittelin olevan enemmänkin esillä, tälläkertaa sitä oli kuitenkin melko vähän... olikohan tuole jotain selityskylttiä? taisin jo paikalla ajatella että viittaisi "rahanvirtaukseen", mutta en yllättyisi jos kyse olisikin jostain aivan muusta

25.11.2011 klo 15.30 Tarmo sanoi:

tää oli tosi iso viritelmä; kuvasta ei käsitä, että se oli niin suuri oikeasti

2.1.2012 klo 0.12 Kaarlo sanoi:

Jälleen *vaikuttava tilateos kierrätysmateriaalista*. Teoksen massiivisuuden avulla taiteilija *haluaa tuoda esille sen*, miten paljon menee jätteeksi materiaalia, joka olisi hyödynnettävissä. Kun jäteputkissa menevä aines on kolikoiden oloista *lienee sanoma*, että työnnämme jätteeksi selvää rahaa. Teoksen suuruus ilmeisesti sai aikaan sen, että *en muutoin etsinyt siitä yksityiskohtia*, mutta *hiukan jäi mietityttämään* jäteputkien erisuuruus: oliko se vain taiteellista näkemystä?

11.1.2012 klo 17.04 Lisa sanoi:

Tämä oli vaikuttava. Tästä tulee monta asiaa mieleen. Itse idea käyttää kierrätysmateriaalia taideteoksessa tuo ensimmäisenä mieleen ympäristöongelmat ylipäänsä. Sitten jos miettiä teoksen nimeä, ohjautuu ajatukset enemmän jätteeseen. "Pipes" taas tuo mieleen veden, ja lähinnä sen puuttumisen ongelma. Materiaali näyttää myös kolikoilta jos katsoo nopeasti, eli voisi kuvitella teoksen myös viestivän rahaongelmista ja eri sosiaalisista luokista. Toisaalta kierrätyksellä voi tuottaa paljonkin rahaa ja ehkä teos viestii tämän mahdollisuutta.

Museossa puhutusta ei voinut mitenkään päätellä, että kierrätysmateriaalia hyödyntävät tilateokset olivat Kaarlosta *vaikuttavia*, että hän pohti taiteilijoiden tarkoituksperiä tai teosten *sanomaa*, että hän etsi teoksista *yksityiskohtia* tai että häntä jäivät jotkin teokset *mietityttämään*. Ehkäpä hän ei museossa huomannut vaikuttuneensa, fokuoineensa, tulkinneensa tai jättäneensä avoimeksi ajatusprosesseja. Tämän hän huomasi kenties vasta kirjoittaessaan, formuloidessaan mietteitään rauhassa ja tuodessaan ne ulos tietoisena mielenilmauksenaan. Kaarlon ikäpolven ihmiselle ei ole itsestäänselvyys jättää itsestään ja ajatuksistaan merkkejä digitaalisille alustoille. Siellä ne nyt kuitenkin ovat, merkit kohtaamisista, merkit ajatuksista. Verkossa Kaarlon ajattelu pääsi elementtiinsä, ja hän toimi ahkerana kes-

kustelun rakentajana monien teosten kohdalla. En tiedä, etsikö hän lisätietoa teoksista osataksaan lausua osaavasti, eikä sillä lopultakaan ole väliä. Kiinnostavaa on hänen halunsa osallistua ja ilmaista. Uskon, että ihmiset, nuoret ja vanhat, löytäisivät helposti rooleja museon tuntumasta, jos he kokisivat tehtävän ja tavoitteet ymmärrettäviksi ja itsensä tärkeiksi toimijoiksi museokollektiivissa.

#### 5.1.2 Havainnon suhteellistaminen

Tavallisimmin museoissa on esillä asiantuntijoiden näkemyksiä. Esillä on asiantuntijoiden valitsemia objekteja, kuvauksia siitä, mikä näissä objekteissa on merkillepantavaa ja mitä näiden keskeisten piirteiden pohjalta on tulkintamielessä pääteltävissä. Siinä, että korostetaan tavallisen taiteen kokijan omaa merkityksen muodostamisen prosessia taideobjektin virallisen kuvauksen ja ammattimaisen luennan sijaan, ei ole mitään uutta. Nykytaiteen kokemisesta on pyritty riisumaan elitistisiä piirteitä viestimällä, että se, mitä katsoja tekee ja kokee, riittää. Kun Kiasma avasi ovensa vuonna 1998, museossa liuskeli keskusteluoppaita, jotka lähestyivät varovaisesti ihmisiä ja rohkaisivat näitä puhumaan havainnoistaan ja ajatuksistaan. Tietoa taideobjektien taustoistakin oli tarjolla, mutta sitä ei tyrkytetty. Ideana ei ollut syöttää kokijalle virallisia selostuksia objektin merkityksestä, vaan saada kävijät arvostamaan omia tulkintojaan. Tässäkin lähestymistavassa on rancièrelaisessa katsannossa omat ongelmansa. Vaikka kävijöille ei saneltu, mitä objektissa oli havaittavissa, museon järjestys – se, mitä museon asiantuntijat olivat laittaneet esille – ei voinut tulla muuta kuin legitimoiduksi sallivan, minkä tahansa tulkinnan ja mielipiteen hyväksymisen kautta. Näin se, että jotain esitetään ja tämä joku tulee mahdollisimman laajasti tulkituksi, teoriassa riittäisi museon toiminnan kuvaukseksi ja tuon toiminnan perusteluksi.

Rancièren ajattelusta voimme saada kuitenkin eväitä museon yhteiskunnallisen roolin laventamiseen esittämisen ja tulkitsemisen tuolle puolen. Viime kädessä kyse on havaitsemisesta, olemassaolevan aistisen jaon sattumanvaraisuuden tunnustamisesta, kontingenssitietoisuudesta. *Nykytaiteen museo voi edustaa yhteiskunnassa havaitsemisosaamista ja ymmärrystä tuon osaamisen poliittisesta merkityksestä.* Havaitsemisosaaminen ei ole sitä, että osaa taitavasti luoda tulkintoja taideobjekteista. Rancièrelaisen luentani myötä jouduin huomaamaan, että juuri merkitykseltään avoimeksi jätetyt kohtaamiset taideobjektien kanssa ovat poliittisessa mielessä lupaa-vimpia. Avoimeksi jätetty työ jää mieleen karheaksi pinnaksi, johon voi tarttua myöhemmin – ei viimeistellyksi, kiilloitetuksi tulkinnaksi, josta on helppo liukua omien normaliteettiensa varassa eteenpäin.

Havaitsemisosaaminen on ennen muuta kykyä kuvitella



erilaisia perspektiivejä ja hahmotustapoja sekä olla notkea ja utelias kun mahdollisuus havaita totutusta poikkeavasta näkökulmasta ilmaantuu. Miten tällaista havaitsemisosaamista ja sen merkitystä voisi yhteiskunnassa parhaiten edistää? Koska rancièrelaisessa mielessä poliittisen ”toisen” perspektiivi on tavoittamattomissa, lienee turvallisinta aloittaa museon oman havaitsemisen tavan avaamisesta, mutta tavalla, joka houkuttaa meitä muita osallistumaan havaitsemisen tapahtumaan. Näin minulle ilmenevä ja oleva, totuus, mahtuu toisista näkökulmista ilmiselvien, havaittavissa olevien totuuksien joukkoon.

Itse havaitsemisen mekanismien nostaminen huomion kohteeksi helpottuu, kun puretaan hetkeksi suhde taiteeksi luokiteltaviin objekteihin, joita museolla on kokoelmissaan tai tällä hetkellä havainnoitavaksi tarjolla. Taideobjekti on taidetta, koska se on päätetty taiteena havaita ja kokea. Ensisijaista on siis havainto ja kokemus. Havaitsemisen ja kokemisen osaaminen siis tuottaa erityisyyttä – objektissa asuva erityisyys ei tuota automaattisesti arjesta poikkeavia kokemuksia. Jos ajattelemme museon kollektiiviin kytkeytyneiden ihmisten, taiteilijoiden, kuraattorien, pedagogien ja tutkijoiden havaitsemisen ja kokemisen osaamista, se ei rajoitu museon seinien sisäpuolelle. Keinot, joilla tuota osaamista tavallisimmin esitellään, ovat kuitenkin useimmiten vahvasti institutionaalisia ja taiteen maailman sisällä genreytyneitä: näyttelyjulkaisu, taitelijasta kertova dokumentti, teoksen syntyä tai näyttelyn rakentamista valottava videoklippi, kuraattorin tai museolehtorin blogi, yleisöluentosarja, videocastina, artikkelisarja nykytaiteeseen keskittyvässä verkkojulkaisussa, äänioppaat lainattavissa MP3-soittimissa, lisätiedot QR-ruuduissa. Näiden kulttuurituotteiden ongelmana on yksisuuntaisuus, esinekeskeisyys ja pitäytyminen institutionaalisissa konteksteissa. Tilanteeseen on etsitty muutosta hakeutumalla julkaisemaan kotipesän ulkopuolelle, esimerkiksi sosiaalisen median alustoille, joilla ihmiset jo liikkuvat. Tavoitteena on ollut vuorovaikutteisuus ja dialogisuuden edistäminen. Tosiasia on, että vain harvat hakeutuvat mielipiteenvaihtoon taideobjekteista museon asiantuntijoiden kanssa.

Parhaiten havaitsemisen tapojen purkamiseen liittyvää työtä voitaisiin mielestäni tehdä taidemuseon ulkopuolella, yhteisellä maaperällä. Kokemisen kohteita voitaisiin etsiä jaetusta fyysisestä tai digitaalisesta ympäristöstä. Esimerkiksi karttasovellusten avulla ympäristöstä voidaan poimia ja jakaa asioita sekä kiinnittää niihin huomioita ja ideoita. Karttasovelluksia on käytetty kaupunkisuunnittelussa, turistien ohjaamisessa, erilaisissa tapahtumissa ja myös kriisitilanteissa. Myös museot ovat hyödyntäneet karttasovelluksia, mutta useimmiten hallussaan olevien tietojen tai aineistojen kiinnittämiseksi kartalla oleviin kohteisiin.

Dialogisempiakin esimerkkejä on. Esimerkiksi vuoden 2008 *Notkea katu* -näyttelyn aikaan toteutettiin projekti, jossa osallistujat lähetettiin kiertämään museon ympäristöä esimerkiksi tehtävänä ”löytää taidetta”. Taidehavainnot, kuvat ja tekstit kiinnitettiin karttapohjalle silloisen Taideteollisen korkeakoulun Media Labissa kehitetyn Urban Mediator -karttasovelluksen avulla. Projektissa mukana olleiden suunnittelijoiden mukaan kokeilu ei ollut menestys; osallistujien oli kenties vaikea hahmottaa tehtävää ja sen merkitystä ja siksi aineistoa syntyi niukasti. (Salgado, Saad-Sulonen & Díaz-Kommonen, 2009.)

Ehkäpä olisi aika kokeilla uudelleen, selkeämmin tavoittein. Karttapohjaisuus mahdollistaa jonkin paikan, kuten kaupungin moniäänisen merkityksellistämisen. Taidemuseon ulkopuolelle meneminen korostaa havainnoimisen ja kokemisen prosessia objektin erityisominaisuuksien sijaan. Taiteilijoiden, kuraattorien tai tutkijoiden reittiensä varrelle maisemaan jättämistä kuvista, teksteistä ja äänistä olisi rakennettavissa verkosto, joka kutsuu osallistumaan kokonaistaideteokseen omilla havainnoilla ja aineistoilla. Jotta osallistuminen houkuttaisi, aloitteen tekijöiden tulisi kyetä kommunikoimaan ymmärrettävästi ja avaamaan havaintojaan rennosti. Svetlana Alpers kirjoitti *museoepektistä*, joka muuttaa tavallisetkin objektit museon seinien sisällä taide-esineiksi. Museoefekti on tänä päivänä laajennettavissa teknisin välinein museon ulkopuolelle. Arjen ihmeellisyyden avautuessa voi alkaa myös arjen normaliteettien ihmettely, joka voi tuottaa hyvää sensitiivisyyttä humanien ja ei-humanien osattomien logosta kohtaan.

#### 5.1.3 Taiteen suhteellistuminen

*Taiteen suhteellistamisella tarkoitetaan tässä toimia, joiden myötä ihmiset voivat vastata museon esittämään taiteeseen omalla taiteellaan, omalla esittämislään.* Ymmärrän täysin skeptisyyden tällaista toimintalinjaa kohtaan. Jos nykytaiteen museon laissa määritelty tehtävä on kerätä ja esittää aikamme parasta, korkeatasoisinta ja syvällisintä, miksi puuhastella, mielistellä yleisöjä, esittää kaikki samanveroisena? Tästä ei kuitenkaan ole kysymys. Tarkoituksena ei ole asettaa taideobjekteja samalle viivalle, yhtä arvokkaiksi. Kysymys on siitä, että taiteilijan ja kuraattorin havaitsemisen ja kokemisen asiantuntijuus, joka on tavallisimmin rakentunut työskentelemisestä osana monenlaisia huippuunsa viritettyjä kollektiiveja, on yhtä kaikki samalla inhimillisyyden spektrillä meidän muiden havaitsemisen ja kokemisen tapojen kanssa. Vaikka minun objektini, kokoelmani tai näyttelyni ei olisi intellektuaalisesti, taidehistoriallisesti, esteettisesti erityinen, se tallentaa tapaani havaita, kokea, merkityksellistää, ymmärtää ja ajatella. Museo paikkana, joka säilöo poikkeuksellisia esineitä, on tärkeä taho tällaisen peri-inhimillisen havait-

semiseen ja itseilmaisuuun liittyvään toiminnan rohkaisemisessa. Museon tallentamat esineet ovat käytössä periaatteessa ikuisesti, ne ovat *emoesineitä*, jotka voivat tuottaa ympärilleen yhä uusia vastaanoton kerroksia, jotka taas eivät voi olla todistamatta ympäröivästä yhteiskunnasta.

Keskeinen tapa vastata museon esittämään valikoimaan taideobjekteja on esittää itse oma kokoelmansa. Monien museoiden kokoelmat on jo digitoitu. Useat museot ovat tuottaneet sovelluksia tai antaneet sisältöjään sellaisten sovellusten käyttöön, joissa käyttäjät voivat koota ja järjestää taideobjektien digitaalisia representaatioita omiksi kokoelmikseen. Esimerkiksi Espoon modernin taiteen museo EMMA ja Valtion taide-museon Ateneum vievät omia kokoelmiaan *Google Art Projects* -palveluun globaalien verkkoyhteisöjen koettavaksi. *Google Art Projectissa*, samoin kuin *Europeana* -portaalissa digitaalisiin objekteihin voi liittää myös omia asiansanoja ja muistiinpanoja. Linkkiä omiin ja toisten käyttäjien julkisiksi määrittelemiin kokoelmiin voi myös jakaa tavallisimmissa sosiaalisen median palveluissa. Vaikka kyse ei ole varsinaisesti omalla taiteella vastaamisesta, kyse on kuitenkin esittämiseen vastaamisesta esittämällä. Voidaan ajatella, että kuraattorien museotilaan väistämättä tuottamat narratiiviset rakenteet suhteellistuvat, kun ihmiset pääsevät valitsemaan, järjestämään ja merkityksellistämään itse. Toisaalta päätökset siitä, mitä esimerkiksi *Google Art Project* yhteistyökumppaneina toimivien museoiden kokoelmista julkaisee, tehdään asiantuntijapohjaisesti, eikä siihen ainakaan toistaiseksi voi tavallinen käyttäjä vaikuttaa.

Mutta mitä sitten taiteeseen vastaaminen taiteella voisi olla? Nina Simon esittelee *Museum 2.0* -blogissaan kävijäkeskeisen, osallistavan museotyön periaatteita ja käytännön totetuksia. Käyttäjien tuottamat sisällöt ovat luonnollisesti voimakkaasti agendalla. Yksi Simonin esimerkki on Pittsburghin Carnegie Museum of Artista, jossa vuonna 2013 toteutettiin näyttely nimeltä *Oh Snap! Your Take on Our Photographs*. Näyttelyssä oli aluksi vain kolmetoista valokuvateosta. Näitä museokävijät ja verkkokäyttäjät saattoivat kommentoida lähettämällä verkkosovelluksen kautta omia valokuviaan museolle. Joka päivä museon henkilöstö printtasi uudet kuvat, jotka kiinnitettiin ryhmäksi ”emokuvien” ympärille museon seinälle. Museo otti suuren riskin avaamalla näyttelyn, jossa ei aluksi ollut paljoakaan nähtävää. Tämä käyttäjien armoille jättäytyminen palkitsi – ihmiset ottivat projektin omakseen ja kaikkiaan museo vastaanotti noin tuhat emokuvia kommentoivaa valokuvaa. (Simon 2013, *Museum 2.0* blogi.) Simonin fokus on menetelmissä, joilla yleisöjä voidaan sitoa museon toimintaan. Hänen missionsa on muuttaa pölyiset ja itseensä kätkeyneet instituutiot vireiksi ja myös taloudellisesti toimeentuleviksi paikoiksi, jotka nojautuvat radikaalisti ihmisten osallistamiseen. Hänen poimimassaan

esimerkissä minua kiinnostaa kuitenkin se, että museo rinnasti taiteilijan ja maallikon tavan katsoa. Yksittäinen taideobjekti pääsee näin toimimaan ihmisten havaintojen ja toisten objektien lähtökohtana, mikä jälleen tuo mes-tarihavainnoijan ja maallikkohavainnoijan samalle havainnoimisen skaalalle.

Oma lukunsa ovat projektit, joissa taiteilijat ja kuraattorit lähtevät palvelemaan jotain ihmisryhmää näiden ideoiden ja näkemysten toteuttamisessa. Tähän liittyy alussa kuvaamiani osallisuuden tuotannon riskitekijöitä, mutta mitään toiminnan muotoa ei voi kategorisesti tuomita tutkimatta. Tutkiminen onkin olennaista. Kun esimerkiksi Liisa Söderlund kutsuttuna valokuvaamisen ammattilaisena varusti helsinkiläisiä asunnottomia kameroilla ja opetti näitä kuvaamaan, hänen ensisijaisena tavoitteenaan ei ollut osallistaminen vaan ensiluokkaisen näyttelyn rakentaminen. Söderlundin yhdessä työryhmänsä kanssa kuratoima näyttely *Hiljaisuus rikkoutuu* pidettiin Kiasmassa vuonna 2010. Näyttelyn asumisen onnesta kertova jatko-osa oli esillä valokuvataiteen museossa vuonna 2011. Jatkonäyttely rakennettiin alkuperäisen osallistujajoukon ottamista kuvista ja näiden omasta aloitteesta. Näin museon initioima toiminta alkoi muovautua itseorganisoitumisen suuntaan. Söderlund on sittemmin keskittynyt tutkimaan, mitä näyttelyjen rakentamisessa tapahtui, miten havaitsemisen tavat suhteutuivat toisiinsa, miten kuva asunnottomuudesta rakentui ja kenen katsetta varten se lopulta muovautui. Mielestäni kaikkeen ihmisten toimintaan puuttumiseen liittyy vaatimus huolellisesta reflektiosta, oppimisesta ja kehittämisestä. On kannatettavaa, että taiteilijat itse tutkivat tuottamiaan taideobjekteja, kuten Harri Pälviranta tohtorinväitöksessään *Toden tuntua galleriassa* (2012). Tutkimuksessaan hän erittelee nimenomaan teoksiinsa kohdistuneita katsomisen tapoja. On arvokasta, että taiteilijat eivät piiloudu teostensa taakse, vaan uskaltavat seurata niitä maailmaan, jossa ne vuorovaikuttavat odottamattomilla tavoilla osana erilaisia kollektiiveja.

Kuten olen edellä maininnut, valitsen Rancièren ajatustavan ja ilmaantumisen politiikan kanssa resonoivia esimerkkejä vapaasti ja melko sattumanvaraisesti nykyaikaisen museoiden monimuotoisesta ja yhä vuorovaikutteisemmasta toiminnasta. Haluan vielä mainita Kiasman Kulttuuriministeriön tuella 2013 lanseeraaman *Heimo* -hankkeen. Siinä kutsutut taiteilijat lähtevät toteuttamaan eri puolilla Suomea lasten ja nuorten ideoimia arkea parantavia taideprojekteja. Kaikessa yksinkertaisuudessaan hanke vaikuttaa lupaavalta. Vaikka aloite oli museolla, ideoiden formulointi tapahtuu nähdäkseni pitkälti itseorganisoitumisen pohjalta, siellä missä lapset ja nuoret kokevat arkeaan. Jos vertailemme vaikkapa asiantuntijoiden suunnittelemaan, museon tiloissa tapahtuvaan työpa-jatoimintaan osallistumista ja toisaalta kohtuullisen avoimeen verkko-ilmoitukseen omalla idealla tarttumista, huomaamme, että mahdollisuudet

itseorganisoitumiseen ovat erilaiset. *Heimo*-projektissa taitelijat toki toimivat portinvartijoina valitsemalla työstettäväksi päätyvät ideat – näin taideobjektit määrittyvät kuitenkin ammattimaisen taideymmärryksen kautta. Lopullisten tuotantojen suhteen taiteilijat ovat kuitenkin myös fasilitoijia, mahdollistajia, henkilöitä, joiden kanssa opitaan tekemällä. Tällaisia rooleja taiteilijoille uskon ja toivon museoiden liepeille rakentuvan jatkossa yhä enemmän.

#### 5.1.1.4 Tulkinnan suhteellistaminen

Tulkinnan suhteellistamisesta on puhuttu jonkin verran jo luvussa 2.3 *Nykytaiteen museo*. Siellä avattiin ongelmaa, joka liittyy museon traditio-naaliseen välittävään rooliin ihmisten ja objektien välillä. Museo ei voi olla muuntamatta, kääntämättä, taivuttamatta tätä vuorovaikutusta. Kysymys kuuluukin, miksi sen pitäisi pitää omaa välittävää vaikutustaan ongelmana. Miksi juuri subjektin ja taideobjektin suhde nousee tapahtumien keskiöön – emmekö voisi kunnioittaa yksittäisistä objekteista nivottua kollektiivia eräänlaisena metataideteoksena? Tuskin kukaan suuttuu konsertissa siitä, että yksittäinen soitin ei pääse vuorovaikuttamaan vapaasti yksittäisen yleisön jäsenen kanssa. Miksi näyttelyn järjestys on niin suuri ongelma? Ilmiselvä vastaus on se, että taiteilijat kokevat joskus oman työnsä kanavoituvan oudosti näyttelyn järjestyksessä. Taiteilijat saattavat ilmaantua objektien puhemiehiksi ja puolustajiksi, kun kyse on niiden väärinasemoimisesta, väärinymmärtämisestä, väärin katsomisesta. Silti he eivät myöskään halua antaa tiukkoja positiivisia määreitä, sillä tämä rajoittaisi objektien itsenäistä, isästään tai äidistään riippumatonta tapaa olla ja vuorovaikuttaa maailmassa. Vanhemmuuden metaforan kautta tulee ymmärrettäväksi se, että taiteilija suuttuu luomiensa olentojen väärästä kohtelusta, samalla kun hän toivoo niille kaikkea sellaistaakin hyvää, jota ei vielä osaa kuvitella.

Näyttelytekstien kirjoittajan rooli on vaikea. Yhden kiteytetyn luennan tuottaminen näyttelyn kaltaisesta monimutkaisesta kollektiivista on tehtävä, jonka voi suorittaa mutta jossa ei voi koskaan täysin onnistua. Kuten analyysiosiossa selvitettiin, museovierailla on näkemyksiä teoksista, jotka eivät aina osu yksiin museossa esitetyn luennan kanssa. *Tähän latautuneeseen tilanteeseen saadaan apua sellaisista fyysiseen museoon keskittyvistä, digitaalisista tai hybridisistä konsepteista, jotka tuovat museon luennan rinnalle muita.* Aiemmin on mainittu esimerkiksi käyttäjälähtöinen asiasanoittaminen eli se, että käyttäjät liittävätkin objektien digitaalisiin representaatioihin mitä tahansa asiasanoja, joiden katsovat kuvaavan sitä. Tässä aktiivisia kehittäjiä ovat olleet mm. Indianapolis Museum of Art ja Brooklyn Museum. On ymmärrettävää, että näissä projekteissa tavoite on ollut paitsi yleisöjen sitouttaminen ja oman yhteisön luominen, myös digitaalisten objektien

löydettävyyden parantaminen. Tällöin esimerkiksi tehtävä on voitu rajata tähän tapaan: ”Mitä hakusanoja uskoisit ihmisten käyttävän tätä teosta etsiessään?” Vaikka käyttäjien asiasanoittaminen ei olekaan suoranaisesti ratkaissut teosten löydettävyyden ongelmaa, folksonomioihin on usein suhtauduttu kärsivällisesti luottaen siihen, että järjestys emergoituu ja normaalikäyrän ohuisiin häntiin sijoittuvat poikkeavat tulkinnot katoavat massan myötä häiritsemästä. Brooklyn Museum on käyttänyt omaan yhteisöön, *possea*, myös asiattomien sanojen löytämiseen ja poistamiseen hakuja häiritsemästä. Tutkijoiden taholta esitetään kuitenkin myös voimakkaita kannanottoja siitä, että itse tapa, jolla ihmiset kiinnittyvät objekteihin, on tärkeä. Ihmisten tietämisen tavat poikkeavat toisistaan huomattavasti. Erikoisillekin näkemyksille voisi antaa sijansa. (Cairns, 2013.)

*Steve-projekti* on merkittävä käyttäjien vapaata asiasanoittamista edistävä hanke, joka etenee yhtäaikaaisesti monella rintamalla. Käyttäjille projekti avautuu *Steve*-sivustolla, jonne kirjautumalla pääsee asiasanoittamaan vapaasti kymmenien kumppanimuseoiden digitaalisia objekteja. Sivusto toimii *steve tagger* -tekniikan varassa, joka on avoimeen lähdekoodiin nojautuva, kenen tahansa ladattavissa oleva ohjelmisto. *Steve*-projektin puitteissa tehdään myös tutkimusta asiasanoittamisesta ja folksonomioista, erityisesti suhteessa objektien löydettävyyden parantamiseen. Kollaboratiivisten luetteloiden ja emergenttien ontologioiden kehittäminen on kuitenkin myös tärkeä ihmisten ja kulttuuristen objektien keskinäisen ja vapaasti muotoutuvan suhteen tukemisen muoto. Vaikka kollaboraatio lähtisi kulttuuri-instituution avunpyynnöstä asiasanoittamisen suhteen ja yhteiset tavoitteet asetettaisiin löydettävyyden parantamiseen, yksittäinen käyttäjä voi tykönään päätyä tekemään havaintoja siitä, miten eri tavoin ihmiset objekteja katsovat ja tulkitsevat.

Havaitsemisen tapaan liittyvien kysymysten kannalta oleellista on luoda myös alustoja objekteista keskustelemiseen. Tällaisen mahdollisuuden tarjoavat yllättävän harvat museot. Esimerkiksi Tate Modern tarjoaa mahdollisuuden kommentoida, mutta editoriaalisia sisältöjä, ei suoraan objekteja. Näin kyseessä on pikemminkin suhteen luominen yleisöjen ja organisaation asiantuntijuusrakenteen välille, eikä niinkään objektien kokeamisen ja merkityksellistämisen prosessien näkyväksi tekeminen.

On huomattava, että oman alustan rakentaminen keskustelulle ei ole välttämätöntä. Nina Simon esittää esimerkin erään objektin uudesta, odottamattomasta sosiaalisesta elämästä Flickrissä. Library of Congress julkaisi Flickr Commonsissa kuvan telakkatyöläisistä 40-luvun Teksasista. Flickr-käyttäjät ovat antaneet kuvalle nyt 54 tagia eli vapaa-asiasanaa, kommentoineet sitä 18 kertaa, liittäneet kuvaan kahdeksan muistiinpanoa ja julkaisseet sen kolmessa käyttäjien ryhmässä. Simon

myös kiittelee kuvasta käytyä keskustelua, jossa muistellaan telakkateollisuuden käännteitä keskilännessä, pohditaan kuvassa olevien miesten väsyneitä ilmeitä, ihastellaan ryhmän etnistä moniaineksisuutta. (Simon, 2010, 135–137.) Näin voidaan ajatella, että Library of Congressiin hautautunut, ylipäättään harvojen näkemäksi tullut kuva on löytänyt itselleen uuden teknisvälitteisen elämän ja linkittynyt moneen kollektiiviin, joita sen ottamisen aikana ei osattu edes kuvitella.

Itse pidin itsestään selvänä, että *ARS* -näyttelysarjan hyvin yhteiskunnallisia teemoja sisältävään 50-vuotisjuhlanäyttelyyn tulee liittymään jonkinlainen digitaalinen alusta, jolla voidaan käydä keskusteluja näyttelyn sisällöistä ja narratiivisuudesta, taideobjektien kokemisesta. Ehkäpä museossa pidettiin tyyriinä ja vanhanaikaisena erillisen alustan rakentamista – tätä tulkintaa tukee se seikka, että näyttelyn digitaalista läsnäoloa rakennettiin useilla sosiaalisen median alustoilla hieman erilaisilla painotuksilla. Twitteriä käytettiin tiedottamiseen esimerkiksi näyttelyn saamasta mediajulkisuudesta ja tapahtumista. Facebook -läsnäolon toiminnallinen kärki oli markkinoinnissa ja positiivisen sosiaalisen ilmiön tuottamisessa näyttelyn ympärille. YouTubessa julkaistiin taiteilijoita esittelevät, teoksia taustoittavat ja näyttelyn rakentamisen käytäntöä avaavat videot. *ARS 11 pähkinänkuoressa* oli sivusto-osio, jossa käytiin läpi näyttelyn teoksia ja tekijöitä kuvin ja tekstein. Lisäksi pakettiin kuului mainoskampanjaan niveltävä markkinointisivusto ja Kiasman nuorten kulttuuritulkkien (Kultut) blogikirjoittelu kaupallisessa *Lily.fi* -blogiympäristössä. Käytössä oli siis useita omalla nimellä tai tunnuksella tapahtuvan kommentoinnin mahdollistavia digitaalisia alustoja. Sanottavampaa keskustelua objektien kokemisesta ei syntynyt, koska siellä missä teoksia esiteltiin, ei ollut kommentointimahdollisuutta ja siellä missä kommentointimahdollisuus oli, ei ollut mahdollisuutta palata teoksiin. Flickrin tyyppinen alusta sopisi tarkoitukseen kohtuullisen hyvin, mutta arvelisin, että mikäli tällainen idea on esitetty, se on ohitettu nopeasti tekijänoikeuskysymysten takia. Oma tutkimuksen tarpeisiin kehittämäni ratkaisu, blogialusta, ei ole näyttelyn sisällöllisen rikkauden ihmettelyyn paras mahdollinen.

Jos ja kun objekteista keskustelemiseen ei tarjota tilaa instituution puolelta, tämä tulee tapahtumaan siten, että objektit tulevat käyttäjien kuvaamiksi, julkaisemiksi ja keskustelemiksi instituutioiden ulkopuolella, esimerkiksi juuri sosiaalisen median kuva-alustoilla tai blogeissa. (Ks. esim. Häyrinen, 2012, 63.) Mikäli käyttäjien tuottamiin asiasanoituksiin, teoskuvauksiin ja tulkintoihin haluttaisiin suhtautua tärkeänä kontribuutiona ja kiintoisana tutkimuskohteena, alustalle tuotetun datan olisi kuitenkin oltava omassa hallinnassa. Parhaat ratkaisut ovat varmaankin hybridisiä ja mobiilipohjaisia. Tämä tarkoittaa, että fyysisessä museossa teoksiin kiin-



nitetyt ajatukset ja viestit ovat nähtävillä verkossa ja verkossa voisi vastavasti palata uudelleen kokemuksiinsa objekteihin ja halutessaan sanoa niistä sanasensa.

Mariana Salgaden suunnittelemat sovellukset, joita hän esittelee ja analysoi väitöstyössään *Designing for an Open Museum* (2009) tähtäävät poikkeuksetta tällaiseen hybridisyyteen. *Sound Trace* –konsepti oli suunnattu näkövammaisille museovieraille ja perustui äänimemojen tuottamiseen museovierailun aikana ja niiden jakamiseen verkkopalvelun kautta. *Conversational Map* oli karttapohjainen alusta, johon vierailijat saattoivat jättää eri objekteihin tai näyttelyn kokonaisuuteen liittyviä kommentteja. Kartalle saatoi kiinnittää paitsi kirjoitusta ja ääntä, myös erilaisia verkosta etsittyjä mediapaloja. *The Secret Life of Objects* suunniteltiin Designmuseossa yhdessä käyttäjien kanssa. Sovellus toimi verkossa, mutta myös installaationa museon tiloissa, kutsuen kiinnittämään omia ajatuksia ja mielikuvia digitaalisiin objekteihin. Salgado kokeili lisäksi erilaisia workshop-työskentelytapoja sisällöntuotannon inspiroimiseksi. Hän sai kävijät kirjoittamaan designesineistä runoja ja viittaamaan niihin musiikilla. (Mt. 134–137.)

Tällaisen pioneerityön varaan olisi hyvä lähteä rakentamaan hybridisiä alustoja tulkintojen jakamiselle. Näyttelyjen sisällön jakaminen verkossa on tietenkin arveluttavaa muutenkin kuin tekijänoikeuksien näkökulmasta. Mikäänhän ei takaa, ettei digitaalisten objektien kurkistelu verkossa tyydytä näyttelyyn kohdistuvaa halua, jolloin pääsylippu fyysiseen museoon jää lunastamatta. Museoalalla vallitsee digitaalisilla alustoilla käytävästä keskustelusta päätellen tällä hetkellä kohtuullisen vakaa digioptimismi. Uskomus on, että kokonaisvaltaisesta museokokemuksesta kiinnostuneet päätyvät museoon aivan kuten ennenkin. Ne, jotka eivät muutoin esimerkiksi pitkän matkankaan vuoksi lähtisi näyttelyyn, saattavat piipahtaa sivustolle vaikkapa sosiaalisessa mediassa jaettua linkkiä seuratessaan. Toiveikas näkemys on, että useampien digitaalisten kosketusten kautta kynnys astua fyysiseen museoon alenee. Tällöin on pidettävä huolta siitä, että fyysisessä museossa tapahtuvan kokemuksen erityislaatuisuus välittyy myös verkossa. Paikalla on oltava jotain, johon ei ole mahdollista ulottua virtuaalisessa.

#### 5.1.5 Ilmaantumisen odottelua

Ajatus esiintulemisen alustoista ja suhteellistavista strategioista on nojautunut näkemukseen politiikasta poikkeuksellisenä tapahtumana, jota ei voi saada aikaan kukaan muu kuin vielä yhteisön laskuissa huomioitta jäänyt osapuoli. Tämä siirtää aloitteen pysyvästi pois ulottuviltamme, näiden tuntemattomien olentojen itseorganisoitumisen piiriin. Tämän tutkimuk-



sen empiirisessä osiossa informantit olivat yksimielisiä siitä, että taide kyllä muovaa yhteiskunnallista ajatteluamme, mutta aivan eri periaatteella kuin tiedotusväline ja että nykytaiteen museo on tarpeellinen juuri eräänlaisen ”hyödyttömyytensä” vuoksi. Tällaiset näkökannat johdattivat tutkailemaan mahdollisuuksia rakentaa alustoja, joilla jotain tuntematonta voisi ilmaantua, politiikka voisi tapahtua. Asetelmallisuudessaan ja pitkäjänteisyyden vaatimuksessaan tällainen toiminta muistuttaa laboratoriotyöskentelyä. On esitettävä tökerö kysymys: Onko meillä tähän aikaa? Esimerkiksi ekologiset ongelmat eivät odota ihmisten kypsymistä. Näin *ajatusten joutomaa*, jota Henri kappaleessa 4.2.5 kuvaa, onkin kenties ensimmäisen maailman ylimäärää, tarvehierarkian välittömästä pakottavuudesta paenneiden lomailua, johon ei jatkossa ehkä ole varaa. Pitäisikö nykytaiteen museo uudelleenkäsitteellistää ratkaisujen tuotannon paikaksi?

Kuten muistamme, informantit eivät varsinaisesti toivonneet politiikkaa ja poliittista tervetulleeksi osaksi taidemuseokokemustaan. Muutamat ilmaisivat tämän suoraan, toiset keskustelivat aiheesta kohteliaasti, mutta ulkokohtaisesti. Osallistujiin osui vain muutama henkilö, jolle asioiden kokeminen esimerkiksi valta-asetelmien kautta tuntui olevan tapa. Useimmille näyttelyjen kiinteä yhteys ajankohtaisiin aiheisiin oli pettymys. Tämän keskimääräisen ilottomuuden vuoksi tuntui mukavalta ottaa vakavasti Rancièren väite, että koska politiikka on havaintoon liittyvä asia, ihmisten mekanistisen osallistamisen voi yhtä hyvin lopettaa. Jos politiikka olisi vain havaintoon liittyvä asia, voisimme kuitata informanttien antipatiat sillä, että politiikka oli vaikkapa *ARS 11* ja *Idästä tuulee* -näyttelyissä läsnä turhan eksplisiittisesti ja liian tuttuja rintamalinjoja noudattaen. Näin arvostelu ei olisikaan kohdistunut todelliseen poliittiseen, salaperäisen ”kontingenssitietoisuuden” tuottamiseen, johon nähden nykytaide on monien ajattelijoiden mielestä vahvoilla. Taide saattaa avata ymmärryksen, että asiat voisivat olla loputtoman monilla eri tavoilla toisin. Museon avaamalla alustoilla voisi olla herkkua seurata tilanteita, joissa tämänsuuntaisia reflektioita oman ja toisen havainnon erilaisuudesta alkaa tapahtua. Tätä voitaisiin käyttää viitteellisenä todisteena siitä, että politiikkaa tapahtuu – samalla kun taide itse saa jäädä ilmipoliittisista sisällöistä vapaaksi. Tämä johtopäätös ei kuitenkaan miellytä minua. Se, että jokin ei miellytä ja että haluaa jotain muuta, on ainakin agonistisessa katsannossa poliittinen päätös. Mutta näin politiikan tarina ei tunnu täyttyneeltä, valmiilta. Kontingenssitietoisuudesta tuntuu todella olevan pitkä matka minkäänlaiseen aktivoitumiseen.

Entäpä jos olen itse yksi niistä, joiden pitäisi ilmaantua, tai niistä, joiden rooli ei-humaanien puhemiehenä ei ole vielä asettunut ymmärrettävällä tavalla paikoilleen? Poliisijärjestyksen sisällä toimivana

olentona en voi tätä tietää. Voisiko nykytaiteen museon sisällä tapahtua hienoista tönimistä, jonka avulla tulisin tietoisemmaksi omien normaliteettieni kulttuurisesta rakentumisesta ja identifikaatioideni ristiriitaisuudesta? Tutkin seuraavaksi tapoja kiristää hiukan ruuvia konfrontaation alustoilla.

## 5.2 Konfrontaation alustat



Tässä luvussa esitellään sellaisia ajatuksia agonistisesta politiikan teoriasta, jotka nousivat mieleeni jo Mouffen ajatteluun tutustuessani – ajatuksia erilaisten poliittisten ohjelmien törmäyttämisestä nykytaiteen museossa. Mouffen ideoista on kiinnostuttu taidemuseoissa, mutta niitä on käsitelty lähinnä teoreettisesti. Esim. Walker Art Centerin ja Nordic Lights.mn -taidelaitoksen symposiumin pohjalta julkaistu teos *Pro+agonist: the Art of Opposition* (2012) tarttuu aiheeseen pontevasti, mutta tarjoaa lopultakin vähän konkreettisia esimerkkejä agonismin soveltamisesta taidemuseossa.

Chantal Mouffe ei ole ollut kaikkien innokkain nykytaiteen poliittisen potentiaalin puolestapuhuja. Hän on todennut, että taiteen kriittistä potentiaalia on omiaan neutraloimaan sen asema osana uusliberalistisia kapitalistisia arvonmuodostumisen prosesseja (capital valorization). (Mouffe, 2007.) Mouffe on kuitenkin museoiden kannalta kiinnostava erityisesti pitäessään esillä vaatimusta demokratian lujittamiseksi tarvittavista symbolisista tiloista. Kyky jakaa yhteinen tila erottaa agonistiset vastustajat antagonistisista vihollisista, jotka eivät siihen kykene. Sekä antagonismi että agonismi syntyvät tarpeesta määritellä yhteisö. Jotta voimme identifioitua kollektiivisesti, kuten Mouffen mielestä joka tapauksessa haluamme, meidän on tuotettava joidenkin kriteerien pohjalta sellainen sisäpuoli, jonka piirissä tasa-arvo voi toteutua. Sisäpuolen tuottaminen taas vaatii ulkopuolen, nuo, joiden kanssa tasa-arvon ei tarvitse toteutua. Tästä sisäpuolien rakentelusta ja poliittisen konfliktuaalisesta luonteesta olemme Mouffen mukaan pääsemättömissä. Taistelu kollektiivisen identiteetin rakentavasta erosta on pluralistisen demokratian oloissa päättymätön, ja juuri tuo taistelu ylläpitää pluralistista demokratiaa. Pyrkimykset estää kollektiivinen identifioituminen suhteena ulkopuolisiin, merkitsee poliittisen patoamista, joka on Mouffen mielestä vaarallista demokratialle. (Mouffe, 1999a, 4, 39–40, 51; 1999b, 754–766; 2005, 4–6.)

Mouffe ei kuvaa kovin jäsenytyneesti tapaa, jolla ryhmäidentiteettejä saatellaan kohti vastustamista eikä vihollisuutta. *On the Political*-teoksessa hän muotoilee: ”(–) Pluralistinen, liberaali demokraattinen yhteiskunta ei kiellä konfliktien olemassaoloa, vaan tarjoaa *instituutiot*, joissa ne voidaan ilmaista vastustamisen muodossa (adversarial form)” (Mouffe, 2005, 26, käännös ja kursivointi M.M.). Tässä konfliktilla on nähdäkseni vielä vähintään kaksi osapuolta. Samoin silloin, kun Mouffe puhuu vastustajista eli *ystävällisistä vihollisista*. Tilaa jakaessaan nämä ovat ystäviä, tilan jakamiseen liittyvien kysymysten suhteen vihollisia. (Mouffe, 1999a, 4, 5; 2000, 13; 2005, 20, 52.) Mouffelta löytyy kuitenkin myös runsaasti muotoiluja, joissa tila on ”hegemonian” konfrontoimisen paikka. ”Sen sijaan, että yrittäisimme suunnitella instituutioita, jotka näennäisen ’puolueettomin’ käytännön sovittelisivat kaikki intressien ja arvojen konfliktit, demokratiateoreetikkojen ja poliitikkojen pitäisi edistää elinvoimaisten, agonististen julkisten sfäärien luomista, joissa voidaan *haastaa erilaisia hegemonisia poliittisia projekteja*” (Mouffe, 2005, 3, käännös ja kursivointi M.M.). Hegemoniaa ei ehkä olisi välttämätöntä käsittää kovin jähmeänä rakenteena. Hetkellinen hegemonia syntyy aina, kun jompi kumpi voittaa. Silti Mouffen teksti tuntuu hakeutuvan usein asemiin, joissa hegemonia on yhtä kuin uusliberalismi, kapitalismi, maton vasemmiston jalkojen alta vetänyt markkinatalous, joka väittää, että politiikkaa ei perinteisessä vastakainasettelujen muodossaan enää tarvita. Tämä asennoituminen kangistaa Mouffen teoreettista rakennelmaa.

Mouffe kirjoittaa: ”Kriittiset taiteelliset käytännöt eivät osallistu *hegemonianvastaiseen kamppailuun* hylkäämällä institutionaalisen kentän vaan kiinnittymällä (engaging) siihen, tavoitteena vaalia erimielisyyttä ja luoda agonististen tilojen moninaisuus, *jossa voidaan haastaa hallitseva konsensus* ja tuoda esille uusia identifiaktion muotoja.” (Mouffe, 2012, käännös M.M.) Tällaiset muotoilut ovat mielestäni omiaan tekemään taiteen politiikasta nimettömien tahojen haukuskemistä, uusliberalistisen ajanhengen ponnetonta arvostelemista, jota kaiken lisäksi ovat tavallisimmin todistamassa asioista hyvin perillä olevat tahot. Hegemonian vastainen taistelu taiteen avulla on tietenkin turvallista. Konfrontaatio ei henkilöidy, kukaan ei todella ole ketään vastaan. Hegemoniaa vastustava kriittinen taide käy lisäksi hyvin kaupaksi – punk, katutaide, dada – taiteen instituutiot kykenevät kuromaan sisälleen mitä tahansa. Mouffen kanssa samoilla linjoilla on ollut Claire Bishop, joka arvostelee relationaalista estetiikkaa juurikin Laclauin ja Mouffen antagonistisen politiikkakäsityksen näkökulmasta. Bishopin esille ottamat esimerkeissä alistettu ryhmä tulee näkyviin ihmisinä, mutta vastustettava ryhmä epämääräisenä ”tahona”. Minusta näyttäisi, että Mouffen ajattelusta on enempiä – kyse on vain siitä, uskal-

lammeko ajatella eteenpäin tällaisesta ”turvallisesta vastustamisesta”.

Esimerkiksi *ARS 11* -näyttelyssä monet informantit kokivat, että heitä oltiin asettamassa juuri tällaisen alistavan ”tahon” asemaan, mikä herätti myös vastustusta. Vastuuta teosten ja tekstien kuvaamista epäkohdista koitettiin jakaa eri osapuolille siten, että ”minällä” olisi jotenkin kestävä positiio. Me/nuo -erottelussa ”noina” ulos suljettiin kohtuullisen usein museo, joka näitä teemoja toi esille. Monet pitivät näyttelyä yksiaänisenä, tavallisten afrikkalaisten kokemuksen uskottiin kadonneen ongelmia esittelevien objektien ja niitä kuvaavien tekstien taakse. Jotkut ottivat näyttelystä ulos lukemansa syytökset kontolleen täysimittaisesti, mutta oli myös ihmisiä, jotka kykenivät omaan elämäntapaansa viitaten väistämään syyllisyyden. Teoriaosassa kuvatuin käsittein *ARS 11* -näyttelyä voisi ehkä pitää kollektiivina, joka oli joidenkin kävijöiden mielestä liian tiiviisti yhteen suuntaan toimiva, liian selkeästi heitä tiettyyn ”sisäisen fokalisaation” pisteeseen kiinnittävä. Syntyikö penseä asennoituminen huonosta omatunnosta vai epäoikeudenmukaisuuden kokemuksesta? Tavallaan tällä ei ole väliä. Sekä ihmisiä toimintaansa kietova relationaalisen estetiikan kollektiivi, että ihmisiä syllisen positioon sovittava ”hegemonianvastainen” taideobjekti toimivat samoin. Ne kutsuvat asettumaan osaksi kuvaelmaa. Mutta entäpä jos kuvaelmalla olisi vastakuvaelma?

Syyllisyyksien jakamisen, kokemisen ja väistelemisen ympärille kiertyvä tulkintapeli tekee näkyväksi puolien valitsemiseen liittyvän levottoman energian, jota Mouffen näkemyksiin nojautuen voitaisiin pitää poliittisen käyttövoimana. Miten tätä energiaa voisi suunnata esimerkiksi digitaalisessa ympäristössä niin, että se tuottaisi ”vääntöä”, mutta myös sattumanvaraisuutta – ettei tuloksena olisi käyttäjää hiirenloukun tavoin väijyvä, liian valmis asetelma? Entä miten estetään konfrontaation pysyminen vastustajien välisenä tapahtumana eikä tulla tuottaneeksi vaarallisia vihollisuuksia? Globaalissa verkottuneessa todellisuudessa tämä on merkittävä riski. Voisiko taidemuseo tutkia konkreettisia yhteiskunnallisia ongelmakysymyksiä ja eri osapuolten positioita a) kadottamatta taiteen erityislaatuisuutta ja b) tuottamatta vaarallisia sivuvaikutuksia, kuten vihapuhetta tai vihan pohjalta toimimista? Tällaisen toiminnan tavoitteena tulisi olla *ihmisten kollektiivisten identiteettien rakentumisen tukeminen, vastakkaisten näkökulmien törmäyttäminen, ristiriitaisten identifikaatioiden tutkiminen ja sietämisen, pikemminkin kuin suvaitsevaisuuden kokemusten tuottaminen*. Erilaisten rajalinojen tutkimisella voitaisiin tuottaa ymmärrystä siitä, että eri puolervalintojen kautta jäsenyvä oma osajoukko on pieni. Täsmälleen samoin valitsevia, täsmälleen samoin erilaisten risteävien linjojen suhteen positioituvia on vähän, mikä tekee hyvin kouriintuntuvaksi sen faktan, että yhteisöä ei voi määritellä.

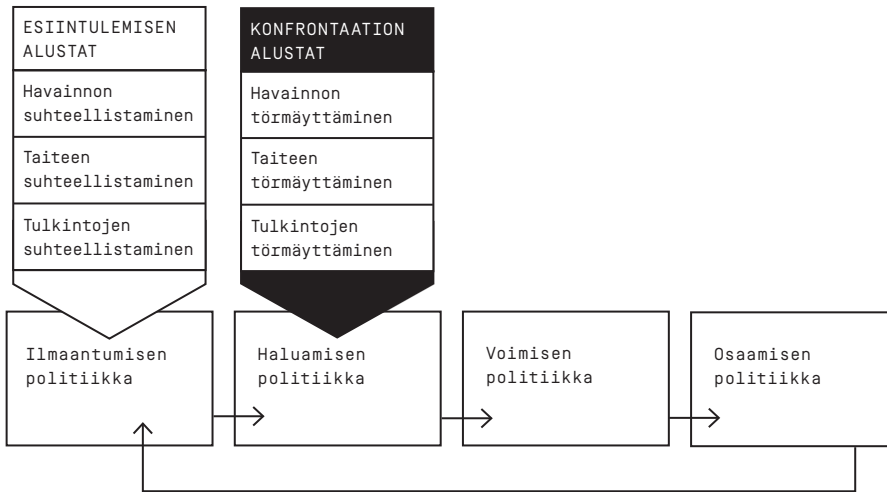
Edellisessä kappaleessa esiintulemisen alustoja pohdittiin suhteessa havaintoihin, taiteeseen ja tulkintoihin. Tätä jäsennystä voidaan käyttää myös *konfrontaation alustojen* tarkastelussa:

- 1] Havaintojen törmäyttäminen
- 2] Taiteen törmäyttäminen
- 3] Tulkinnan törmäyttäminen

*Havainnon törmäyttämällä* tarkoitetaan tässä sellaista toimintaa, jossa tehdään näkyväksi taideteosten kokemisessa syntyviä ristiriitaisia tunteita. Tunteet voivat syntyä siitä, että teos on koskettaessaan osoittanut vikaa omassa olemisessa tai että se on tuottanut epäoikeudenmukaiselta tuntu-  
van epäilyn itseä kohtaan. Teosten kombinaatiot näyttelyssä voivat myös tuottaa keskenään ristiriitaisia identifikaatioita. Mielestäni olisi paitsi hyödyllistä myös kohtuullista, että museo tarjoaisi paikkoja, joissa näitä itsen sisällä tapahtuvia prosesseja olisi mahdollista tutkia, etenkin mikäli jatkossa tähdätään tällaisten ristiriitojen tuottamiseen.

*Taiteen törmäyttämällä* tarkoitetaan sitä, että tuotetaan näyttelyjä, joissa jotain ilmiötä tai ongelmaa tutkitaan selkeästi vastakkaisista näkökulmista. Tämä tarkoittaa, että itse taideobjektit on viritetty konfrontaatiota varten ja näyttely perustuu kaksijakoisuudelle. Objekteja voitaisiin tuottaa kollaboratiivisissa projekteissa, joissa taiteilijat tai kuraattorit toimivat jonkin intressiryhmän taiteellisen ilmaisun fasilitoijina. Jos tavoitteena on tuottaa näkyviä vastakkainasetteluja, on välttämätöntä, että näiden herättämien ajatusten ja tunteiden käsittelemiseen tarjotaan digitaalisiä ympäristöjä.

*Tulkinnan törmäyttämällä* tarkoitetaan sitä, että valitaan toisiinsa nähden erilaisia arvoja ja poliittisia näkökantoja edustavia ihmisiä, joiden annetaan tulkita jonkin näyttelyn sisältöjä tai valita sieltä omaan ajattelutapaansa sopivia teoksia. Tämä lähestymistapa on ollut monissa näyttelyissä käytössä, mutta käsittelytapaa voisi terävöittää fokusoimalla näyttelyn sisältöjä johonkin tiedettyyn yhteiskunnalliseen ongelmaan tai kiistanalaiseen ilmiöön ja valitsemalla esilukijoiksi sellaisia ihmisiä, joiden tiedetään ajattelevan tästä kohteena olevasta aiheesta voimakkaasti toisistaan poikkeavalla tavalla. Alla on kaavio, joka kuvaa konfrontaation alustojen suhdetta haluamisen politiikkaan ja edellä kehiteltyyn malliin poliittisesta.



Kuvio 17

Haluan vielä huomauttaa, että vaikka Mouffe (2012) on antanut aktivisti-taiteilijoille ”luvan” toimia yhteistyössä museoiden kanssa, museon neliöihin samoin kuin digitaalisiin alustoihin liittyy omat vaikeat vallankäyttöön liittyvät kysymyksensä. Mouffe on yleensäkin demokratian kannattamissaan myös instituutioiden kannattaja. Agonistista tiloista puhuessaan Mouffe on Michael Hardtin ja Antonio Negrin tavoin tarttunut Deleuzen ja Guattarin (1988) kuvaukseen sileistä ja uurretuista tiloista (smooth / striated spaces). Deterritorialisaation ja globalisaation syleileminen, sileän tilan etsiminen ja kaikista kuulumisista (perhe, valtio) irtautuminen ei ole Mouffelle mikään positiivinen ratkaisu. Mouffe yhtyy Doreen Massey (2005) näkemukseen, että sileää tilaa ei ole. Kaikki tila on uurretua. Olemme aina ”vallan geometriassa”, jota meidän tulisi pyrkiä haastamaan ja muuntamaan. (Galati, Kastrissianakis & Mouffe, 2011; Hardt & Negri, 2000; Massey, 2005; Mouffe, 2005: 112–114; 2007.) Uurrettu tila, museo-tila, voi siis kelvata agonistiseksi tilaksi, jos taiteilijat ja taiteen kokijat vain aktivoituvat uurtamaan sitä uudelleen, muuntamaan sen vallan geometriaa. Tässä olen hänen kanssaan samoilla linjoilla, mutta ymmärrän myös niitä, jotka eivät ole.

Tänään ei varmaankaan voi olla epäselvyyttä siitä, että myös internet ja digitaalinen toimintaympäristö yleensä on ymmärrettävä uurretuksi tilaksi. Epälineaariseen, spontaaniin navigointiin liittyvä romanttinen innostus on laantunut. Digitaalisissa ympäristöissä liihottelumme tuottaa lokitietoja, joiden kautta tuleamme yllättävän näppärästi määritellyiksi. Samalla digitaaliset ympäristöt muovautuvat huomaamattamme meille tyypillistä käyttäytymistä tukevaksi; verkkosivustojen ja sosiaalisen median

alustojen sileän pinnan alla on voimakkaasti uurrettu, hallittu topologia. Deleuze ja Guattari muotoilivat: ”Uurretussa tilassa linjat tai kaaret (trajectories) ovat tavallisesti alisteisia pisteille. Sileässä on päinvastoin: pisteet ovat kaarelle alisteisia” (Deleuze & Guattari, 1988, 478, käännös M.M.). Näin todella on; verkkoympäristössä yksittäiset pisteet eivät meitä hallitse vaan toimintamme muodostama, vapaasti hahmotettava kaari. Sileä rypistyy omasta toiminnastamme, kun jätämme jälkemme verkossa liikkuessamme. (Esim. Fleuriot, 2012.) Vallan geometriasta olemme pääsemättömissä.

Mitään utooppista sileää avaruutta ei siis ole tarjolla internetissä sen paremmin kuin museon seinien sisälläkään. Olen kuitenkin Mouffen kannalla siinä, että on realistista pyrkiä luomaan suhdetta ole-massaoleviin kollektiiveihin, tuottaa niille ulkoista painetta ja osallistua niiden sisäpuoliseen toimintaan omia ajatuksia ja arvoja toteuttaen. Siten museo ja sen digitaaliset ulottuvuudet voisivat kenties toimia myös agonistisina tiloina, vastustamiseen tarkoitettuina symbolisina avaruuksina.

Aloitin keskusteluni konfrontaation alustoista kuvaamalla eräitä tapahtumia museossa ja blogissa, jotka ovat tukeneet ajatustani törmäyttämisen alustojen tarpeellisuudesta. Ensimmäisellä esimerkillä kuvaan, miten ristiriitaisia identifikaatioita taidenäyttely tyypillisesti nostaa esiin. Toisella esimerkillä kuvaan, miten halu kommunikoida sisäisestä ristiriidasta nousee henkilökohtaisuudesta. Kolmas esimerkki osoittaa, että ihmiset voisivat haluta keskustella toistensa havainnoista ja kokemuksista, mikäli alustoja tähän olisi.

#### 5.2.1 Ristiriidat ja rintamalinjat

Ristiriitaisten kokemusten tuottaminen on nykytaiteen museon tavanomaista toimintaa. Kun ihminen lähestyy taideobjekteja omalla esiymmärryksellään varustettuna, kohtaamisissa syntyy taideteoksia, mutta myös identifikaatioita – nopeita luonnoksia tai hypoteeseja siitä, mikä minä olen suhteessa kaikkeen, mitä on. Nämä identifikaatiot voivat olla myös jännitteisessä suhteessa toisiinsa, eikä kävijä aina tätä huomaa. Esimerkiksi samaan aikaan Kiasmassa olleet *Maisema-* ja *Idästä tuulee* -näyttelyt virittivät informantteja hyvin erisuuntaisiin pohdintoihin.



HELI REKULA: *Landscape no 21: White Strand, 2000*, kuva  
Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto/Petri Virtanen

Tulee semmonen ilmastonmuutosfilis näistä, tästä kuvasta.  
Voii, täällähän on hylkeitä.  
Tulee vähän surullinen olo.  
Niinkuin ne kamppailis jotenki elämästä tuossa. [Saija, 1.]

Saija katselee Heli Rekulan valokuvaa *White Strand*, jossa on kauko-objektiivilla kuvattu ryhmä hylkeitä vaalealla, aurinkoisella rannalla. Maisema on miellyttävä, mutta Saija kertoo tuntevansa kuvan äärellä surua. Saija asettuu kuvaajan positioon kameran linssin taakse, eikä kenties voi olla miettimättä, millä muulla objektilla eläimiä voisi tähdätä. ”Niiden” kohtalo on käsissämme, ja ”me” olemme kyvyttömiä.

Saija: Joo. Ja se onkin kauheinta siinä ilmastonmuutoksessa että ku jotenki mulla on semmonen fiilis että mä en voi tehdä sille mitään. Et se vaan väistämättä menee siihen. Kaikki niinku nyt viimesin oli se et, että ku *Saimaan norpalla epäonnistu pesintä* ja niit ei oo ku parisataa ja mulla tulee ihan niinku tieksä itku kurkkuun ku mä aattelen semmosia asioita. Niin ni se on kaikista hirveintä että ite ei voi niinku tehdä asioille eiss.. siis *voinhan mä kierrättää*, *voinhan mä* niinku lopettaa ostamasta vaatteita ja kaikkee... mutta onko sillä mitään merkitystä sit kuitenkin..? [H, 1-2.]

Hylkeiden pesintä ja Saijalle osoitettu mahdollisuus vaikuttaa kierrättämälä tuntuvat olevan tapahtumia siinä määrin erilaisista kollektiiveissa, ettei Saija kykene hahmottamaan yhteyksiä näiden välillä. Mitään ei ole tehtävissä, Saimaan norppien asioihin ei voi suoranaisesti puuttua, *et se vaan väistämättä menee siihen*. Mutta kahden taidenäyttelyn kymmenien teosten keskellä Saijasta nousee esiin myös lukuisia muita identifikaatioita. On *Maisema* –näyttelyn lumisista valokuvista pitävä Saija, joka yhtäkkiä kaipaa kotiin pohjoiseen rauhoittumaan Helsingin säpinästä. Idästä tuulee –näyttelyn työt taas tuovat Saijasta esiin sotahistorian harrastajan, joka seuraa



tarkasti Kiinan tapahtumia. Ja näiden yhtymäkohdassa on seikkailuhenkinen ja urheilullinen Saija, joka matkustaisi mielellään kauas kokemaan uusia rinteitä ja uusia kulttuureja.

Saija: Eei, ei. Mä mielummin lähen jonnekki matkalle.

Mia: Matkusteleksää paljon?

Saija: Aika paljon.

Mia: Sä käyt hiihtelemässä?

Saija: Joo. Oltiin nytte, viikonloppuna Åressa. Oltiin pitempi viikonloppu ja kyl me silleen pari kertaa talvessa käydään jossain. Jos ei muualla niin Alpeilla ja... sitte jossain pohjosessa. Haaveena olis että pääsis kauemmas. Kanadaan tai.. just Japaniin laskeen. Mut se on niin vähän, et pitää säästää sitte. [H, 1-2.]

Juuri näin me elämme. Rakennumme eri suuntiin vetävistä ohjelmista, osallisuudesta erilaista toimijuutta tuottavissa kollektiiveissa. Kulttuurituotteisiin identifioitumiset ovat monimutkaisia, perinnöllisistä tekijöistä ja yksilöllisestä elämäkokemuksesta nousevia aivomyrskyjä, joissa jotkin osat ihmisestä virittyvät, nousevat esiin. Nämä viritykset ovat väistämättä ristiriitaisia. Minusta ei tunnu mukavalta osoitella Saijan puhumasta sellaista ristiriitaa, että hän matkustaa paljon, vaikka ahdistuu ilmastonmuutoksesta. Oma elämäni on täynnä vastaavia paradokseja. Mutta mitä enemmän asiaa ajattelen, sitä kohtuuttomammalta minusta tuntuu, että nykytaiteen museon tapainen toimija nostaa meistä esiin niin paljon eikä vaikuta lainkaan kiinnostuneelta noista esiinnousevista asioista. *Tarvittaisiin tiloja ja strategioita, joilla voisimme purkaa erilaisten kokemusten suhdetta tekemiseemme, tekemisiimme, tekemisiemme ristiriitoihin.* Mitä katumusharjoittelu teosten äärellä hyödyttää, jos niissä esiinnousevat aidot tunteemme jäävät kytkeytymättä mihinkään?

Mutta haluaisiko Saija kirjoittaa kokemuksistaan ja tulisiko hänen identifikaatioidensa ristiriitaisuus digitaalisilla alustoilla esiin? Tässä ei kannata olla liian optimistinen.



SAMMY BALOJI: sarjasta *Muisti*, 2006, kuva M.M, V=Anders

Tästä tulee oikeestaan oma työ mieleen. Ko... Yritys X tekee näitä..  
kaivoskoneita. Niin joskus kyl pelottaa se ku ei tiedä että *kuka*,  
*kuka niit ostaa ja mitä ne niillä tekee, kuka on siellä töissä ja...*  
*pitäskö meidän olla vastuullisia siitä myös.*

En tiedä sit miks nää ihmiset on mustavalkosia ku muu on...  
värillinen. Ehkä se kuvaa sitä arki- arkielämää siellä kaivoksella  
että... ei oo paljon iloa siellä sitten. Mut en mä tiedä, taas on  
semmonen *ku itse ei oo käyny kaivoksella niin...* tottakai se näyttää  
näyttää eeh aika kurjalta vaikka siel ois olosuhteet ihan hyviäkin.  
[Lisa, 3.]

Yllä olevassa aineisto-otteessa Lisa miettii Sammy Balojin valokuvasarjaa *Muisti*. Siinä vanhoista kaivosteollisuuspaikoista otettuihin maisemakuviin on liitetty henkilöitä siirtomaa-aikaisista dokumentaarisista valokuvista. Nykymaiseman päälle on siis siirretty menneisyyden henkilöitä, työläisiä, työnjohtajia, siirtomaaaisäntiä. Lisan huoli siitä, minkälaisissa kollektiiveissa oman yrityksen koneet ovat mukana ja vastuun mahdollisesta ulottumisesta itseen saa kaikupohjaa siitä, miten muut kuvat kokivat. Olen alla jäsentänyt eri informanttien kommentteja ryhmäkeskustelun muotoon, sillä juuri tällaisia tulkintojen kasaumia mieleeni muodostui ihmisten kanssa näyttelyssä kiertäessäni.

- Risto: [ironisesti] Nytkö päästään kulta- tai jalokivikaivoksiin?
- Henna: Tästä mulle tuli [puuskahtaa nauraen] mä en tiedä miks, mut mulle tuli mieleen täst kuvasta, et olen ihan p.a, taskut on ihan auki vaikka on näin paljon töitä.  
En tiedä miks, mut.  
Voiks niin edes sanoa?
- Anders: Siin on, työmies katselee tulevaa urakkaa. Tai sit se on vanha hylätty kaivos, mitä se katsoo, kun ei mitää jääny ei edes vaatteita jääny päälle.
- Anja: Oiskohan toi timanttikaivoksesta nimittäin niilt tutkitaan kaikki ruumiinaukot jotta nei tota niitä timantteja kätkis minnekkään.
- Anders: Valkoset tilan omistajat on tullu tarkistamaan, että töitä tehdään mallikkaasti ja yhtiö tuottaa voittoa, firman täytyy tuottaa voittoa!
- Anja: Tosson suuria suunnitelmia, eiks toi oo mun mielestä Mobutu toi...
- Henna: Täs tulee kans mieleen... ilkeät ja ahneet ihmiset. Tai siis kun aikasemmis kuvis on aina ollu jotain lapsia ja, surkeennäkösissä töissä ja... tääl on jotkut pukumiehet ja... erimaalasat, neuvomassa ni. Tuli mieleen vaan semmonen. Ulkolaisten hyväksikäyttö afrikkalaisia kohtaan tuosta kuvasta.
- Anssi: Teollistuva, teollistuva maa... ei ole kyllä kauniin näköistä. Kapitalistinen maailma tarvitsee kuitenkin, tällaista.
- Kaarlo: On siel ollu nuortaki työvoimaa. Kauheen ankeeta. Kauheen ankeeta toi on.
- Mia: Niin, pieni!
- Anders: Niin. ja ku ottaa huomioon kuinka myrkyllistä kullanki louhiminen, kuinka paljon siinä tarvii syanidia ja rikkihappoo niin, sen

erottamiseen niin, ei kyl naurata yhtään että. Et, et semmost. Siinä rakennellaan taas... armeijan voimin niin tota hoidetaan että tehtaat rakentuvat.

Anita: "Henkilöt on leikattu Belgian siirtomaavaltakauden mustavalkoisista arkistokuvista." Eli tota, nää henkilöt on kato jostakin... eri teoksesta ja sitte nää on sitä nykypäivää nää.. nää... värikuvat.

Kati: Nää on tällasia kollaaseja niinku.  
Ei saa kiinni oikeen.

Ilkka: Nii joo nää on ihan tälleen, tässä näkyy selkeesti et ne on irrallisia.

Iina: Mm.

Ilkka: Ja tossaki.  
Vähän tommonen haamumentaliteetti tavallaan.

Sofia: Toisaalta kuinka paljon tässä on uutta ja kuinka paljon vanhaa ja..?  
Häviää ne rajat kokonaan.

Anita: Mut eiks nää vois olla ihan nykypäivää nää kuvatki [naurahtaa]?

Maija: No varmasti vois olla..!

Tarmo: No emmä tiiä.  
"Sarjasta Muisti".  
Ei nyt jotenki imponeeraa mua. [Kooste eri informanttien ääneenajattelusta/V, 3.]

En tarkoita väittää, että keskustelu olisi toteutunut tällaisena ryhmäkeskustelutilanteessa. Kohtaamisessa varmimmat ja valmiimmat mielipiteet olisivat nousseet dominoimaan muita, hiljaisimmat olisivat pitäneet ajatuk-  
sensa omana tietonaan. Konstruktio kuitenkin kuvaa sitä, miten taitavasti ihmiset lukevat teossarjasta ulos tehdyt vääryydet: luonnonrikkauksien varastamisen, taloudellisen riiston, sotiaallisen sorron, lapsityövoiman käytön, ruumiillisen nöyryyttämisen, myrkyttämisen, luonnon tuhoamisen – ja sen viestin, etteivät asiat välttämättä ole juurikaan muuttuneet, vaikka kuvien ihmiset ovat jo menneisyyttä. Luulisi siis, että teokset avautuisivat blogiympäristössä pontevaksi keskusteluksi informanttien välillä, jotka tois-  
taiseksi ovat koskettaneet toisiaan vain tutkijan mielessä. Tällaista keskustelua ei kuitenkaan koskaan tapahdu. Blogiin kirjautuu vain työpaikkansa vastuuta ja sitä kautta omaa osuuttaan pohtivan Lisan epävarma aloite, johon kukaan ei tartu:



YKSI VASTAUS ARTIKKELIIN "SAMMY BALOJI / SARJASTA MUISTI, 2006"



11.1.2012 klo 17.29 Lisa sanoi:

Muokkaa

Tulee mieleen länsimaalaisten yritysten vastuu kehitysmaissa...?

Reply ↓

BLOGINÄKYMÄ, sivustolla yksityiskohta näyttelyripustuksesta, Valtion taidemuseo/ Kuvataiteen keskusarkisto/Aku Häyrynen

Miksi keskustelu ei tapahtunutkaan? Koska Lisa oli ainoa, joka koki teoksissa jotain henkilökohtaista. Muut asettuivat museossa kuuliaisesti asemaan, josta he haukuskelivat asiaan kuuluvat syylliset osapuolet – joiden he tiesivät myös olevan joka tavalla kaiken tällaisen haukuskelun ulottumattomissa. Yhteisöllisyyden luominen taideobjektien ja –näyttelyiden kokemisen ympärille ei siis ole helppoa, harva jaksaa palata kokemukseensa. Blogiaineistossani on kuitenkin muutama esimerkki yhteisöllisestä merkityksenmuodostamisesta, jossa avataan omia, toisista poikkeavia tulkintoja teoksesta.



Sivustolla oleva kuva  
Sibanden teoksesta: Heikki Kastemaa

26.10.2011 klo 19.05 Iina sanoi:

En muistanutkaan, että tuolla taustalla oli herra Mannerheim...

27.10.2011 klo 16.30 Tomi sanoi:

Teos jäi kyllä hyvin mieleen, varsinkin kun se oli yksi kumppanini suosikeista, liekö sitten yhteensattuma että Mannerheim taustalla

15.11.2011 klo 22.33 Alice sanoi:

Hevonen kuvastaa Afrikkaa, ja Nainen läntisiä maita. Hevonen yrittää päästä Naisen hallinnasta ja vaikutuksesta eroon.

16.11.2011 klo 19.37 Anita sanoi:

Muistan tämän hyvin. Todella tehokas värimaailma. Sijoitus mieleniinotinen Mannerheimin näkyville. Mannerheimin ratsastajapatsas tuntuu tosi staattiselta, jäyhältä ja historialta. Tulkitsin, että nainen on tumma ja vertaus yleisesti ottaen tummiin naisiin [Afrikkaa minäkin ajattelin] ja hän yrittää päästä eteenpäin elämässään, mutta häntä painaa menneisyyden kahleet [puku] eikä se ympäristökään ole kovin helppo [hevonen].

21.11.2011 klo 14.00 Iina sanoi:

Mulle taas tulee tästä mieleen vahva nainen, joka hallitsee nopeaa ja tulista hevosta. Kohta nainen karauttaa jonnekin uusiin vaativiin haasteisiin. Jotenin aika ylväs näky.

25.11.2011 klo 15.23 Tarmo sanoi:

Tää oli hieno työ ja mainio juttu, että taustalla oli Mannerheim

11.1.2012 klo 0.50 Kaarlo sanoi:

Kun hallitsijana kuvataan naista, joka puvusta päätellen edustaa paremman tason palvelusväkeä on kysymys useammasta murroksesta: mustien noususta valkoisten rinnalle tai ohi ja naisten noususta miesten vertaisuuteen. Ratsun ja ratsastajan raju, korkeuksiin räjähtävä nousu kuvaa kansannousujen rajuutta. Asetelma on harkittu, kun taustalla on vakaa, harkitseva, mutta määrätietoinen Mannerheim.

11.1.2012 klo 16.31 Lisa sanoi:

Tämä oli upea! Kontrasti [tai vertailtavuus] Mannerheim patsaaseen herättää mielenkiinnon. Muistaakseni tämä teos oli kuvattu myös lehdissä kevään aikana.

13.1.2013 Maija sanoi:

Komea teos, jäi mieleen.

16.3.2012 klo 12.22 Henri sanoi:

En ole ihan varma, pidinkö vai en. Jostain syystä teos toi mieleen kirjailija Toni Morrisonin. Ehkä johtui mustasta naisesta ja isosta hameesta.

Kuten muistamme, teosta ei kommentoitu museossa kovinkaan paljon. Aiemmin tässä työssä olen pohtinut, johtuiko suhteellinen hiljaisuus teoksen vaikuttavuudesta vai siitä, että se nostaa pintaan samanaikaisesti niin monia eri hallitus/oppositio -asetelmia, että ihmiset eivät jaksaneet alkaa keräillä niitä auki.

Blogiympäristössä tähän haasteeseen kuitenkin tartuttiin. Keskustelijat erittelivät nopeasti kollektiivin keskeiset elementit, joita olivat a) Mannerheim, b) Nainen, c) Hevonen, d) Hame. Tähän kollektiiviin ihmiset tarttuvat pontevasti selittäen elementtien yhteispeliä kukin parhaan ymmärryksensä mukaan.

Alice käsittää Naisen länsimaiksi, jotka yrittävät hallita vikuroivaa Afrikka/Hevosta. Tähän väärinymmärrykseen Anitan on pakko puuttua, sillä hänestä asetelma on päinvastainen. Nainen on Afrikan nainen, kun taas Hevonen ja Hame edustavat menneisyyttä ja hankalaa toimintaympäristöä. Näin siirrytään kolonialistisesta luennasta kohti feministisempää. Inasta Hevonen on Naisen hallinnassa. Näin teos olisikin optimistinen ja se kertoisikin Afrikan naisen valtavasta, vapautumassa olevasta potentiaalista. Kaarlo pyrkii välittämään erisuuntaisia tulkintoja. Teos on feministinen, se kertoo naisten noususta miesten rinnalle. Teos on myös kolonialismin kritiikkiä, se kertoo mustien noususta valkoisten rinnalle *tai ohi*. Mutta ennen kaikkea kyse on rajusta kansannoususta. Kun Anitan mielestä taustalla oleva Mannerheim kertoo vanhasta, staattisesta järjestyksestä, Kaarlo näkee tuon staattisen järjestyksen vakauttavana tekijänä. Mannerheim on *vakaa, harkitseva, mutta määrätietoinen*. Näin Mary Sibanden Hallitsijallakin on Hallitsija, joka lasin läpi seuraa tilanteen kehittymistä valmiina puuttumaan peliin. Tämän hallitsijan ylivertainen kompetenssi näkyy siinä, että hän myös kykenee hallitsemaan hevostaan.

Näin tämä päällisin puolin laihaanäköinen keskustelu sisältää monta politiikan siementä ja monta erilaista rintamaliijaa, jonka suhteen identifioitua. On kuitenkin huomattava, että sen saama muoto on aivan erityisten olosuhteiden tulosta. Sitä, että jotain keskustelua ylipäänsä syntyi, edesauttoi tutkimustilanne, informanttien halu olla avuksi. Sen sijaan ajatustenvaihtoa vaikeutti se, että jouduin perustamaan informanteille keinotekoiset sähköpostiosoitteet ja käyttäjätunnukset. En voinut edellyttää ihmisten osallistuvan keskusteluun omalla nimellään. Näin tieto siitä, että joku toinenkin oli kommentoinut teosta tai omaa kommenttia meni huk-

kaputkeen, sähköpostiin, jota kukaan ei lue. Tästä johtuen useimmat kävivät kenties vain kirjoittamassa kommenttinsa eivätkä koskaan palanneet katsomaan, miten heidän sanomaansa oli suhtauduttu tai miten keskustelu tästä eteni. Näin ”keskustelu” blogissa jäi poikkeuksetta sieväksi muistiinpanojen rinnakkain esittämiseksi, niiden saattamiseksi tutkijan ja toisten tutkittavien tietoon.

Mielestäni blogialustalle syntyneet haparoivat keskusteluyri-tykset antavat kuitenkin riittävästi tukea ajatukselle, että taideobjektien digitaalisten representaatioiden ympärille kannattaisi luoda tiloja keskustelulle ja mielipiteenvaihdolle. Näkyväksi tulevat tulkinnat vertautuvat väistämättä toisiinsa. Keskustelun seuraaminen saa kenties pohtimaan, miksi joku näkee ja ymmärtää kuten näkee ja ymmärtää. Mikä tärkeämpää, katse voi kohdistua itse: mihin oma kokemus, oma olo teoksesta perustuu, minkä elämäkokemuksen ja minkälaisen kollektiivien jäsenyydestä se kumpuaa.

#### 5.2.2 Havaintojen törmäyttäminen

Kokeiluni pohjalta olen määritellyt neljä asiaa, joiden uskon vaikuttavan suuresti siihen, miten kollektiivinen teosten äärellä toimiminen verkossa onnistuu. Nämä asiat, jotka kytkeytyvät myös toisiinsa, ovat anonymiys, hybridisyys, vuorovaikutteisuus ja orientaation tukeminen.

Mahdollisimman avoimen keskustelun aikaansaamiseksi olennaista olisi, että osallistua voisi anonymisti. Näin pääsisimme kenties hieman irrottautumaan tavoista, joilla luomme itsestämme koherenttia kuvaa sosiaalisen median alustoilla, joilla esiinnyimme omilla nimillämme. Toiseksi, uskon että kiintoisimpia tuloksia saataisiin, jos osallistumisen tapa olisi hybridinen eli että museossa objektien esiin nostamat asiat voisi saman tien viedä digitaaliseen ympäristöön ja ihmisten sinne kirjoittamat kommentit olisivat läsnä myös museossa teosten tuntumassa. Tämä mahdollistaisi itse objekteista puhumisen, ei vain kertyneen keskustelun sosiaaliseen järjestykseen kiinnittymisen. Tutkimukseni aikana olen monesti miettinyt, mitä olisi tapahtunut, jos olisin vienyt ihmisten museossa taideobjektien äärellä puhumat asiat suoraan blogiin. Esimerkiksi edellisessä kappaleessa esitin ihmisten Sammy Balojin valokuvasarjaan liittyvät kommentit rinnakkain, keskusteluna, joka ei koskaan tapahtunut. Minkälainen kerros *virtuaalista* tällaisen puhepilven havainnoimisen varaan olisi mahtanut rakentua? Käytännössä tällainen tilanne voitaisiin järjestää niin, että ihmiset lähettäisivät ajatuksensa esimerkiksi teksti- tai kuvaviestinä palveluun, jota pääsisi tutkimaan sekä museotilassa että verkossa. QR-ruutujen ja lisätyn todellisuuden sovellusten avulla kommentit voitaisiin tuoda huomaamattomasti ja elämystä laventavalla tavalla museotilaan. Näyttelyä voisi

näin tutkia välittämättä toisten kokemuksista, mutta halutessaan vaikka toisen kerran, toisten havaintojen ja ajatusten kautta.

Kolmanneksi, keskustelualustan olisi oltava aidosti vuoro-vaikutteisuutta tukeva eli tiedot siitä, miten esittämäni ajatukseen on suhtauduttu ja miten keskustelu on edennyt olisi saavutettava minut helposti. Näin edesautetaan sitä, että oma identifikaationi asettuu suhteeseen toisten reaktioiden ja käsitteellistämistapojen kanssa ja syntyy metataseista puhetta erilaisista kokemisen tavoista. Lopulta, ihmisten on kyettävä orientoitumaan tilanteeseen, ymmärrettävä, miksi he osallistuvat. Minusta on ihmeellistä, että osallistujien löytäminen tällaiseen suurta vaivannäköä vaativaan tutkimukseen ei ole lainkaan vaikeaa, mutta museon pyöröovista sisään astuvat vain harvat. Kysymys ei voi olla vain lipun hinnasta. Kysymys on mahdollisuudesta kokea itsensä arvokkaaksi. Osallistujat osallistuvat uteliaisuudesta ja halusta olla hyödyksi. He haluavat tulla tutkituiksi, kohdatuiksi yksilöinä, suhteutetuksi kokonaisuuteen – he haluavat tietoa myös itsestään. Keskustelualustat jäävät taatusti käyttämättä, jos tehtävänasetanta on hämärä. Tehtävänasetannaksi ei riitä ilmoitus, että museo haluaa olla avoin ja osallistaa ihmisiä prosesseihinsa. Tämä ei muutu yleisöjen kannalta vielä minkäänlaiseksi toiminnan motiiviksi. Tähän tehtävän asettamisen ongelmaan palaan vielä kappaleessa 5.3 *Haastamisen alustat*.

Tässä kappaleessa olen pohtinut, miten minkä tahansa nykytaiteen näyttelyn tuottamaa identifikaatioiden paljoutta voisi tehdä näkyväksi verkkoalustalla. Seuraavassa kappaleessa siirryn miettimään, voisiko ristiriitoja jotenkin aktiivisesti tuottaa. Miten pitkälle tässä voisi mennä?

### 5.2.3 Taiteen törmäyttäminen

Mouffen ehdotus agonistisen poliittisen tukemisesta voitaisiin helposti kääntää näyttelytekniiseksi ideaksi. Museolla on käytettävissä tila, joka voidaan käsitellä Mouffen peräänkuuluttamaksi symboliseksi avaruudeksi. Symbolinen avaruus on esimerkiksi kahden toisiaan vastustavan ryhmän käytössä. Ryhmät ovat ystävällisiä sikäli, että ne kykenevät jakamaan tilan ja ymmärtävät toisen oikeuden edistää omaa asiaansa. Ryhmät ovat vihollisia sikäli, että ne ovat eri mieltä siitä, miten tätä tilaa pitäisi käyttää. *Niinpä voidaan ajatella, että museon symbolisessa tilassa vastustajat voisivat asettaa omia symbolejaan toistensa symboleja vastaan.* Tällaisia ehdotuksia en ole kuitenkaan juuri kohdannut. Mouffe itse ei kehittele tällaista teemaa taidetta tai museoita sivuavissa teksteissään. Samoin Laclau ja Mouffen antagonismin ideasta inspiraatiota etsivä Claire Bishop pitäytyy nimenomaan vallitsevan hegemonian vastustamisen teemassa – eikä ehdota toisiaan haastavien, nimettyjen osapuolien näkemysten törmäyttämistä taiteen tai taidenäyttelyn puitteissa. Koska tällaisia ehdotuksia ei ole juuri tehty tai



ainakaan konkretisoitu, minuakin arveluttaa näin tehdä. Tässä kappaleessa pyrin kuitenkin erittelemään tätä kenttää, joka loogisesti ottaen on kuviteltavissa. Yritän luonnostella, mitä tällainen vastakkainasetteluille perustuva hybridinen näyttelytoiminta voisi olla, miten sitä voisi järjestää, mitä sillä voisi saavuttaa ja mitkä sen eettiset ongelmat olisivat.

Kuten sanottu, Claire Bishop on ottanut kantaa antagonististen teosten puolesta. Hän on mobilisoinut Laclaun ja Mouffen antagonismin käsitteen puolustaakseen esimerkiksi Santiago Sierran teoksia, joissa tämä maksaa ihmisille teosten materiaalina toimimisesta. Esimerkiksi teoksessaan *Workers Who Cannot Be Paid, Renumerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (2000) Sierra toi Berliinin Kunstwerkiin pahvilaatikoi- ta, joissa istui hiljaa ja katseiden ulottumattomissa Saksasta turvapaikkaa hakevia tsetsenialaisia pakolaisia. Tästä taidetyöstä maksettiin palkka öisin, millä korostettiin näiden ihmisten näkymätöntä ja oikeudetonta statusta. Bishopin mielestä tämä kylmä teko pakottaa kävijän tajuamaan: ”Tämä en ole minä”. Tällä Bishop tarkoittaa, että kokija huomaa olevansa yksi niistä, jotka pakottavat sulkemaan tuon toisen laatikkoon. (Bishop, 2004, 79.) Sierran Kiasmalle suunnittelema teos *Person in a Hole* (2001) noudatti samankaltaista logiikkaa. Siinä Kiasman Eduskuntatalon puoleiseen päätyyn kaivettiin kuoppa, johon kyhättyssä sadekatoksessa helsinkiläiset asunnottomat päivystivät neljä tuntia päivässä viidenkymmenen markan tuntipalkalla. Asunnottomia saattoi käydä kurkistelemassa kuopan reunalta. (Teoksen tuotannosta ja kvalifioitumisesta taiteeksi Haapala, 2008.)

Mouffen ja Laclaun antagonismin kuvauksia lukemalla voi toki tulla päätelmään, että tämä on tapa, jolla taide voi tuottaa demokrati-alle välttämätöntä poliittista jännitettä yhteiskuntaan. Sierran teot tekevät näkyväksi sen, että maailma jakautuu meihin ja noihin, olentoihin, joiden piirissä tasa-arvon voidaan olettaa toteutuvan, ja olentoihin, joihin tasa-arvon vaatimusta ei tule ulottaa. Kuka tahansa, joka ei ole pakolainen tai koditon, joka aistii ihmisen laatikossa tai katsahtaa ihmiseen kuopassa, tulee syylliseksi siihen, että ylläpitää kestäväntä tasa-arvon toteutumisen rajaa. Tämä lataa jännitteen täysimääräisenä kokijan nahkoihin. Kuoppaankurkistaja positioituu välttämättä hegemonian edustajaksi, ellei hän ole Vailla Vakinaista Asuntoa ry:n jäsen, joka on juuri itse kuoppaan tikkaita pitkin laskeutumassa.

En ole tässä työssä juuri toiminut taidekriittikkona. Tässä haluaisin sanoa, että tehdessään näkyväksi paitsi erilaisia tasa-arvokysymyksiä myös taiteen kaupallisia rakenteita, Sierran työt vaikuttavat minusta kylmäävän osuvilta ja konseptuaalisesti eheiltä. Kantaa ottavan tai politiikkaan pyrkivän taiteen haaste muistuttaa tässä kuitenkin kriittisen sosiologian metodisia vaikeuksia; minne se meneekin, se löytää syylliset, herättää

valheellisesta unestaan rutiininomaiset väärintekijät ja emansipoi alistetut. Helposti tämä johtaa taideobjektien kokemisen tilanteessa paitsi torjuntaan myös siihen, että teos ymmärretään oikean ja väärän, hyvän ja pahan viitekehysessä. Kuten muistamme, Mouffe, Bishop, Rancière, Jameson ja ylipäänsä koko taiteen yhteiskuntakriittisestä potentiaalista kiinnostunut vasemmistoälymystö (kuten myös konservatiiviksi tituleerattu Luhmann) vastustaa politiikan redusoimista yksilön moraaliin liittyviksi kysymyksiksi. Juuri tämä on minusta vaarana, kun hegemonian edustajat jäävät nimeämättä ja/tai syyllisten viittaa sovitellaan yleisön niskaan.

On kuviteltavissa myös toisenlainen ratkaisu antagonistisen tai agonistisen politiikan kehittämiseksi museoympäristössä, mutta se vaatisi taiteen ”oikeassa olemisen” traditiosta luopumista. Jos ajattelemme Mouffen ehdotusta, siihen liittyy vastakkainasettelu ”us *against them*”. Tämä vastakkainasettelu voitaisiin käsittää hyvin konkreettisesti, siten, että museon symbolisessa avaruudessa kohtaisivat selkeyden vuoksi esi-merkiksi kaksi osapuolta, jotka kummatkin käsittävät itsensä ”meiksi” ja vastapuolen ”noiksi”. Käytännössä kyse voi olla jonkin ajankohtaisen ja hankalan aiheen tutkimisesta taiteen keinoin. Tässä työssä on vilahdellut teemoja, jotka sopisivat tällaisen tutkimuksen kohteeksi – yritysten yhteiskunnallinen vastuu, eläinten oikeudet, samaa sukupuolta olevien avioliitot tai adoptio-oikeus, miksei myös helsinkiläinen asunnottomuus, nuorten syrjäytyminen, ydinvoiman lisärakentaminen. Nämä aihepiirit ovat valtavan rikkaita tutkimuskohteita, joiden moniulotteisuus ei välttämättä välity sanomalehtitekstien, kuvajournalismin tai ajankohtaisohjelmien välityksellä. Jos ajattelemme vaikkapa susiin kohdistuvaa vihaa, voimme ymmärtää susien suojelijoiden, mutta kenties myös kodin ulkopuolella päiväuniaan nukkuvien vauvojen äitien huolen lähimetsissä vaanivista pedoista? Voimme ymmärtää sateenkaariperheen oikeuden onneen, mutta voimmeko samastua niiden huoleen, jotka pelkäävät pyhän sakramentin rapistuvan maailmassa, jossa kaikki käy? Voimme ymmärtää ydinvoiman vastustajia, mutta voimmeko ymmärtää teollisuuspaikkakuntien työläisiä, jotka uhkaavat jäädä työttä, kun yritykset pakenevat halvan sähkön maihin? Oikeastaan agonistisen politiikkakäsityksen idea on, että meidän ei tarvitse ymmärtää tai hyväksyä, meidän tulee vain kestää ja sietää erilaisten elämysmaailmojen olemassaolo ja sallia niiden asettuminen samaan symboliseen avaruuteen kanssamme.

Koska en ole kuraattori enkä taiteilija, en osaa kovin pitkälle kuvitella, mitä tämä tarkoittaisi. Yritän visualisoida Päivi Räsäsen valikoidussa Ateneumin kokoelmista teoksia, jotka edustavat hänen kristillistä perhekäsitystään, ja Jani Toivolan työskentelemässä tahollaan taiteellisen vasta-argumentin parissa. Kuvittelen Sirkka-Liisa Anttilan hiomassa

strategiaansa tehomaatalouden puolustamiseksi *Kertomuksia jääkaapista* -näyttelyä varten. Anttilan ponnisteluja varmasti kiihdyttäisi tieto siitä, että Oikeutta eläimille -järjestö työskentelee täydellä teholla varmistaakseen, että jokainen Kiasmassa kävijä jättää jatkossa possut syömättä. Nykyaiteen luonnollisten kritiikin kohteiden – konservatiivisten, nationalististen, kapitalististen, teknokraattisten, uskonnon suhteen fundamentalististen arvojen ja ideoiden esittäminen taiteen keinoin ei tunnu välttämättä luonteelta. Silti tarvittaisiin taiteilijoita, jotka olisivat halukkaita tutkimaan näitä vieraita kollektiiveja sisältäpäin, fasilitoimaan politiikkaa. Arvelen, että tällaisen toiminnan onnistuminen vaatisi myös hyvin ”poikkimuseaalista” otetta, mikä tarkoittaa, että taidemuseon symboliseen avaruuteen voitaisiin rakentaa kollektiiveja mistä tahansa objekteista. Näin selkeästi taideteokseksi tunnistettavaa oliota vastaan voisi käydä myös tieteellinen esitys, etnografinen kuvaelma, historiallinen dokumentti – käytännössä mikä tahansa olio.

Jos ajattelemme Bruno Latourin kuvaamia kollektiiveja, voimme kuvitella jokaisen poliittisen position erilaisten humanien ja ei-humanien olentojen muodostamana, paremmin tai huonommin toimivana kokoomana. Taideobjektien vastakkaisuudelle perustuva näyttely voitaisiin käsittää tällaisten vastakkaisten kollektiivien yrityksenä rekrytoida museovieraita omiin järjestyksiinsä. Jälleen olemme tilanteessa, jossa taideobjektit vaativat vierailijoita kuin hiirenloukut, mutta ainakin jokaiselle rakennetulle sisäisen fokalisaation tilalle, identifioutumisen pisteelle on sitä haastava vastatila tai vastapiste. Joitakin esimerkkejä tällaisista näyttelyistä on. Esimerkiksi Amsterdamin Anne Frank -museon vuonna 2006 lanseeraama kiertävä *Free2choose* -näyttely rakentuu eri puolelta maailmaa valituista ajankohtaisista ihmisoikeuskysymyksiä käsittelevistä lyhytelokuvista. Kuhunkin ihmisoikeuksiin liittyvään kiistakysymykseen on tuotettu kaksi eri elokuvaa, jotka esittelivät vastakkaisia näkökulmia aiheeseen. Kysymyksenasetteluissa on kierrettä, sillä tyypillisesti ratkaisussa on painotettava joko demokratian suojelemista tai ihmisoikeuksien toteutumista esimerkiksi sananvapauden muodossa. Kyse saattaa olla myös tilanteista, joissa eri ihmisoikeudet, kuten sananvapaus, uskonnonvapaus tai oikeus yksityisyyteen joudutaan laittamaan tärkeysjärjestykseen, koska ne tuottavat toistensa näkökulmasta kestävämpiä seurauksia. Näyttelyvieraat katsovat elokuvat ja saavat sitten äänestää asiaan liittyvästä hankalasta kysymyksestä. Tämän jälkeen esitetään paikalla olevan ryhmän äänestystulokset sekä kaikkien työskentelyyn osallistuneiden tulokset. Elokuvat on käännetty kuudelle kielelle. Menestyksekkäs näyttely on kiertänyt laajasti EU:n alueella ja sen ulkopuolella. (*Free2choose* -näyttelystä esim. Simon 2008.)

Mielestäni konfrontaatioon tähtäävät näyttelyt kannattaisi toteuttaa alusta loppuun mahdollisimman osallistavalla tavalla. Tässä

kohtaa on tavallista helpompaa käyttää ilmaisua ”osallistava”, sillä konfrontaatioon pyrkivän näyttelyn olisi välttämättä toimittava täysin läpinäkyvästi. Tällaisesta näyttelyideasta on helppo havaita, että liikkeellä on omilla tavoillaan manipulatiivisia kollektiiveja, jotka nimenomaan pyrkivät rekrytoimaan ihmisiä järjestyksiinsä. Koska järjestykset kilpailevat, ihmisiä voidaan myös houkutella määrittelemään näitä kilpailuja. Tarjolla voi olla esimerkiksi useita näyttelyteemoja tai tutkimusaiheita, joista voidaan äänestää yksi toteutettavaksi. Samoin avoimuutta voidaan tuoda kohtaan, jossa päätetään kuka ja ketkä mitäkin osapuolta edustavat. Osapuolet voivat konsultoida omia verkostojaan ideoiden tuottamiseksi. Teoksia voidaan tuottaa kollaboratiivisesti. Konfrontaatioon tähtäävän näyttelyn vierailijoiden kokemus on luonnollisesti koko hankkeen keskiössä. Ihmisten olisi päästävä ottamaan kantaa toisen näkökannan puolesta toista vastaan, perustelemaan kantojaan tai kyvyttömyyttään valita, kritisoidaan näyttelyä tai ehdottamaan uusia teemoja, työstämään monitasoisesti suhdettaan omaan kokemukseensa.

Globaalissa informaatioyhteiskunnassa ei ole symbolisia tiloja, jotka eivät olisi suhteessa mihin tahansa muuhun tilaan. Ei voida ajatella, että kuvatun kaltainen näyttely käsitettäisiin vain kokeeksi jonkinlaisessa ”erimielisyyslaboratoriossa”. Museon tapahtumat ja taiteilijoiden toimet sijoittuvat todelliseen maailmaan ja törmäävät väistämättä arkielämän normatiivisiin järjestyksiin. Tämän päivän monietnisisissä yhteiskunnissa nuo järjestykset ovat lisäksi monistuneet. Siksi kuvatunkaltainen toiminta sisältäisi eittämättä enemmän riskejä kuin tavanomaisen melko hahmottoman hegemoniakritiikin suosiminen. Juuri kysymys riskeistä avautuu laajaksi ongelmakentäksi. Uskomme sananvapauden mahdollisuuteen – todella? Mikä konflikti olisi sopiva kuvatulla tavalla taiteen keinoin tutkittavaksi, mikä ei? Miksi jokin kysymyksenasettelu on toista vaarallisempi? Anne Frank-museon aineistojen YouTube-kanavalla ja sen ulkopuolella esitetyistä kommentteista kirjoittaessaan Ari Häyrinen tuo esille tärkeän teeman: voisimmeko tai pitäisikö edes kestää moderoimatonta vihapuhetta museon julkisella alustalla? (Häyrinen, 2012, 68–70.)

Painavin kysymys on jo esitetty analyysiosiossa. Jos tavoitteena ei ole tuottaa sisällöllisiä ratkaisuja vaan halua osallistua asetelmaan puolesta tai vastaan, eli politiikkaan, onko kyse lopultakin vain hallinnan mekanismista? Kuvatun kaltaisiin hankkeisiin ryhtyminen vaatisi harkintaa, neuvottelutaitoja ja ennen kaikkea tutkimuksellista otetta. Samalla kokeiluissa, tutkimisessa prosesseissa syntyviin näkemyksiin, ratkaisuyrityksiin ja tietoon kannattaa suhtautua kunnioittavammin, kuin esimerkiksi Mouffe deliberationismin kritiikissään välittää tehdä.

#### 5.2.4 Tulkintojen törmäyttäminen

”Propaganda on tarkoituksellinen, järjestelmällinen yritys muokata havaitsemista, manipuloida kognitioita ja ohjata käyttäytymistä vastauksen saavuttamiseksi, joka edistää propagandistin haluamaa aietta” (Jowett & O'Donnell, 1999, 7, käänös M.M.). Edellä esitettyä näyttelykonseptia voitaisiin hyvinkin pitää eräänlaisena propagandasotana. Näin on, vaikka ihmiset itse valitsisivat teeman ja vaikka tähän teemaan tuotettaisiin kaksi vastakkaista ja myös toisiaan vastustavaa näkökulmaa. Vastakkaisia positiota törmäyttävä näyttely olisi välttämättä speaktaakkeli, joka söisi tilaa ja näkyvyyttä sellaisilta olennoilta ja ilmiöiltä, joita Rancière sanoisi osattomiksi. Koska siinä tutkittaisiin tiedettyä konfliktia ja edettäisiin jo ennalta olemassa olevien osapuolien näkemysten varassa, päädyttäisiin väistämättä vahvistamaan poliisia. Kuten edellisessä kappaleessa kuvasin, Mouffen ajattelussa tuntuu epämukavalta, että hän vaikuttaa painottavan itse osallistumisen merkitystä asioiden ja lopputulosten sijaan. Koska omassa ajattelussani demokratian puolesta toimiminen on keskeisin arvo, minun ei ole vaikea ymmärtää Mouffen hahmottamia huolia ja tavoitteita. Ymmärrän myös että insituutioiden rakenteet ja hallinnan mekanismit tulevat suunnitelluiksi, vaikka kysymystä demokratian tulevaisuudesta ei suoraan syötetäisikään näihin prosesseihin. Eikä hallinta milloinkaan jää tapahtumatta, vaikka instituutioiden rakenteiden ja hallinnan mekanismien muotoutumiseen ei kiinnitettäisi ylipäätään mitään huomiota.

Tässä kappaleessa esittelen kuitenkin ajatusta, jossa pidättäytydään tuomasta maailmaan taideobjekteja, joiden keskeinen tavoite on toimia poliittisena ammuksena, osana kamppailevaa kollektiivia, joka suuntautuu toista kollektiivia ja toisia objekteja vastaan. Tässä lähestymistavassa valitaan näyttelylle jälleen aihe, joka on yhteiskunnallisen keskustelun kannalta merkittävä ja jo omat rintamalinjansa, me/nuo -positionsa muovannut. Tällä kertaa taiteelta tai museo-objekteilta ei kuitenkaan edellytetä näiden positioiden konkretisoimista uusien taideobjektien kautta. *Objektit politisoituvat tulkintojen myötä, joita tuottavat toisiinsa nähden vastakkaisia kantoja edustavat vastustajat.* Näin omasta näkökulmastaan maailmaa tulkitsevat ”esilukijat” pyrkivät joko kiinnittämään taideobjekteja omaan poliittiseen kollektiiviinsa tai kritisoidaan niitä.

Tällainen toiminta voisi saada monenlaisia muotoja. Kyseeseen voi tulla esimerkiksi se, että esilukija valitsee museon digitaalisesta kokoelmasta itseään miellyttäviä ja omaan ajattelutapaan sopivia objekteja ja rakentaa näistä oman digikokoelmansa. Hän kuvailee objektit, kertoo niiden tuomista mielikuvista ja avaa niiden suhdetta omaan ajattelunsa. Mikään ei estä liittämästä omaan kokoelmaan digiobjekteja myös museon kokoelman ulkopuolelta, omista arkistoista. Verkkokokoelmaan

voidaan myös kiinnittää linkkejä sellaisiin verkkoresursseihin, joissa kerrotaan lisää puheenaiheiksi nousseista aiheista. Tällaisen verkkokuratoinnin tulisi myös pyrkiä luomaan keskustelua saman- ja erimielisten kanssa. Tähän voitaisiin rohkaista siten, että verkkokuraattorit vierailisivat toistensa kokoelmissa kertomassa ajatuksiaan toistensa objekteista, teksteistä ja linkeistä. Tällaisessa työskentelyssä olisi oleellista, että tulkitsijat eivät vain maksimoisi samanmielisten määrää, kuten puoluepolitiikassa on tapana. Poliittisten passioiden esiinnostamiseksi olisi etsittävä eroja, esiteltävä oman ajattelun sellaisia fundamentteja, joiden tietää toisen ajattelusta puuttuvan tai joista vallitsee erimielisyys.

Esilukijat voisivat myös yksinkertaisesti tulkita saman näyttelyn omasta näkökulmastaan. Tällaista lähestymistapaa on käytetty taidemuseoissa paljonkin, myös Kiasmassa. Esimerkiksi vuoden 2009 *Oikeilla jäljillä* -kokoelmanäyttelyssä julkkisoppaina toimivat muusikko Remu Aaltonen, liike-elämän vaikuttaja Lenita Airisto, elokuva-ohjaaja Dome Karukoski ja toimittaja Maria Veitola. Joukon jatkona teoksia tulkitsi ruotsiksi museonjohtaja Berndt Arell. Oppaat puhuivat näkemyksensä teokista äänioppaiksi, joka oli ladattavissa Kiasman sivuilta mp3-muotoisina tiedostoina ja siten kuunneltavissa verkossa mutta myös esimerkiksi mobiililaitteella museokäynnin aikana. Ei ole mitään syytä väittää, etteivätkö Aaltosen, Airiston, Karukosken, Veitolan ja Arellin tulkinnat olisi olleet poliittisia siinä määrin missä esimerkiksi kaikkien tähän tutkimukseen osallistuneiden informanttienkin. Jos haluaisimme virittää konseptia agonistisempaan suuntaan, huolehtisimme siitä, että keskustelun kohteena olevat objektit olisivat kiistelyn kohteeksi erityisen sopivia ja että osallistujat olisivat paitsi kiinnostavia persoonia myös lähtökohtaisesti eri linjoilla suhteessa näyttelyn teemaan.

#### 5.2.5 Sosiaalista insinöörityötä

Olen edellä eri yhteyksissä todennut, että Mouffe tuntuu suuntaavan puheensa hallitsijoille, joiden tahdon varassa yhteiskunnallisia insituutioita ja julkista tilaa kehitetään. Toisaalta demokratiassa hallitsijoita olemme me itse. Koska Mouffe kirjoittaa liberaalin demokratian kansalaisena ja julkisuusperiaatteen varassa toimivan tiedeyhteisön sisällä, voidaankin siis ajatella, että hän kirjoittaa meille kaikille ja vetoaa kaikkiin demokratian puolustamisesta kiinnostuneisiin. Aivan näin kevyesti ei tätä ongelmaa voi kuitenkaan mielestäni ohittaa. Esimerkiksi Rancièren ajatukset huomioiden, meidän kannattaa käyttää hetki miettien sellaisten käsitteiden kuin *propaganda* tai *sosiaalinen insinöörityö* suhdetta edellä hahmottelemini konfrontaation alustoihin.

Esimerkiksi propaganda jakautuu teoreettisessa kirjallisuudessa

nessa kolmeen haaraan, mustaan, valkoiseen ja harmaaseen propagandaan. Mustaa propagandaa on erilaisten luovien petosten rakenteleminen, huijaaminen, valehtelevä ja väärentäminen. Valkoinen propaganda ei alennu näihin keinoihin, siinä itselle epäedulliset asiat jätetään yksinkertaisesti sivummalle tai kertomatta. Näiden välissä harjoitetaan harmaata propagandaa, jossa hyödynnetään epätarkkaa ja vaikeasti todennettavaa informaatiota ja vihjailua. (Jowett & O'Donnell, 1999, 6, 16–20.) Loogisesti ajatellen propagandan ulkopuolelle jää väkivalta, sillä siinä ei pyritä vaikuttamaan toiseen, vain pakottamaan tämä fyysisin voimakeinoin haluttuun toimintaan. Propagandaa ei ole myöskään totuuden kertominen, mutta totuus on pahamaineisen hankala asia kerrottavaksi. Kolmas vaihtoehto liittyy siihen, että ei halua lainkaan vaikuttaa toiseen. Tämä tekisi kollektiivisesta toiminnasta käytännössä mahdotonta. Näin olemme sosiaalisina eläiminä nähdäkseni pääsemättömissä propagandasta ja suostuttelemisesta. Elämme medioitunutta elämäämme käytännössä tilanteessa, jossa meihin jatkuvasti suuntautuu taitavasti suunniteltuja vaikuttamispyrkimyksiä kaikissa harmaan eri sävyissä – myös nykytaiteen museossa. Samaa mieltä oli Marshall McLuhan (1970), joka filosofi Jacques Ellul'ia mukaillen on sanonut että ”propaganda loppuu, kun dialogi alkaa”. McLuhanille ”kulttuurin kokonaisuus toiminnassaan on propagandaa, tai opetusta. Siten todellinen propaganda on ympäristöä, näkymätöntä, kuten äidinkieli, joka vinouttaa havaintoa. Taiteilijoiden luomat vastaympäristöt tuovat nämä piilotetut ympäristöt näkyville ja arvotettavaksi.” (Mt. 77).

Tässä katsannossa edellä esitetyt ideat konfrontaatioille perustuvista näyttelyteknikoista kenties väistävät pahimman kritiikin – ne ovat dialogisia ja asettuvat lisäksi kaikissa vaiheissaan alttiiksi kaikkien kiinnostuneiden mielipiteille ja arvostelulle. Polarisoitunut asetus tekee näkyväksi sen, että kyse on vaikuttamisyrityksistä, mikä voi osaltaan terävöittää ihmisten suhdetta erilaisiin totuusväittämiin. Lisäksi esillä oleva konfrontaatio voi nostaa kritiikkiä ja väitteen todellisten ongelmien sivuuttamisesta. Tällaisia ulostuloja kannattaisi kuunnella herkällä korvalla, sillä niissä saattaa olla kyse ranciérelaisesta osattomien politiikasta. Ylipäänsä on hyvin mahdollista, että näyttely ei olisi menestys perinteisessä mielessä. Sen menestystä olisikin mitattava sen kyvyllä saada aikaan kansalaiskeskustelua – ei niinkään kysymyksillä, jotka kartoittavat ihmisten tyytyväisyyttä museokäyntiin. Tällaisella muutoksella olisi vaikutuksensa siihen, miten museoammattilaiset näkevät itsensä ja oman toimintansa.

Sosiaalisella insinöörityöllä tarkoitetaan tätä nykyä usein toimintaa, jolla pyritään saamaan selville ihmisten käyttäjä tietoja ja salasanvoja rikollista toimintaa varten. Tässä viitataan kuitenkin käsitteen klassiseen merkitykseen, joka tarkoittaa sosiaalisten ongelmien ratkaisemista tai yh-



teiskunnan tilan parantamista käytännöllisten, tehokkaiden ja moraalisesti neutraalien keinojen avulla. Keskeisen kannanoton aiheeseen on esittänyt Karl Popper (2002 [1957]; 1971 [1967]), joka hyväksyi sosiaalisen insinööriyön sikäli kun se ei rakennu suuren, holistisen, yhteiskunnan kokonaisuutta määrittävän pyrkimyksen varaan. Popper kohdisti puheensa totalisoivia yhteiskunnallisia suunnitelmia vastaan. Popperille olennaista oli, että muutoksia tehdään *utooppisen* (utopian) suurisuuntaisuuden sijaan *vähittäin* (piecemeal) ja jatkuvasti näiden muutosten vaikutuksia tutkien ja reflektoiden. Emme voi kiinnittää käsitystämme ideaalisesta yhteiskunnasta, sillä tieteen ja tutkimuksen kautta joudumme jatkuvasti korjaamaan käsityksiämme kaikesta. Popperin näkökulmaan on esitetty vastineeksi, että näitä sosiaalisen insinööriyön muotoja voi olla käytännössä vaikea erottaa toisistaan. Vähä vähältä yhteiskuntaa muovaavien muutosten takana voi hyvinkin olla ”vaiettu” suuri suunnitelma, tai alitajuinen visio hyvästä, joka ei koskaan tule artikuloiduksi. Täysin tieteen pelisääntöjä noudattavia tutkimuksia voidaan tuottaa tukemaan hivuttaen etenevää suunnitelmaa. Teknokraattinen, vähittäinen muutostyöskentely ei ole välttämättä neutraalia. (Alexander & Schmitt, 1996, 6–7.) Tämä kritiikki ei sinänsä osu Popperiin, sillä hänen utooppisen ja vähittäisen sosiaalisen insinööriyön käsitteensä ovat abstraktioita, joilla hän jäsensi holististen yhteiskunnallisten ohjelmien kestämyyttä.

Sosiaalinen insinööriyö tulee tehdyksi, vaikkei siitä puhutaisikaan ja museon kaltaiset instituutiot ovat siitä pääsemättömissä. Mielestäni kestävin ratkaisu olisi, että muutostarpeet kommunikoitaisiin politiikan kielellä, haluina. Se, joka myöntää haluavansa jotain, asettuu kaikkien muiden halujen kanssa samalle areenalle ja valmistautuu miettelemään voimiaan näiden muiden haluajien kanssa. Tässä tilanteessa rehellistä on se, että ei väitetä kyseessä olevan järjen sanelema pakko, tilanteen asettama välttämättömyys tai tosiasioiden tunnustamisesta seuraava johtopäätös. Meidän olisi jälleen opittava kunnioittamaan politiikkaa elämänalueena, joka tuottaa halupohjaisia visioita ja näkemyksiä. Rainer Bauböck (2008) on kirjoittanut normatiivisten kysymyksenasettelujen ja institutionaalisen suunnittelun uudesta noususta sosiaalitieteissä. Niin harmaalta kuin tämä mahtaaakin kuullostaa, kyse on nimenomaan halujen ilmaisemisesta. Esimerkiksi demokratian demokratisoimiseen liittyvä tutkimus on tällaista arvopohjaista tutkimusta, joka voi tähdätä institutionaaliin muutoksiin. Kuten olen aivan tämän tutkimuksen alussa, kappaleessa 2.1.1 *Politiikka tarkkailtavana* todennut, arvovapauden illuusiota tuotetaan tutkimuksessa usein jättämällä arvopohja artikuloidumatta ja salakuljettamalla se sitten erilaisten latautuneiden käsitteiden muodossa tutkimustyöhön. (Bauböck, 2008, 40–60; Della Porta & Keating, 2008, 4, 6, 8.)



Sanottakoon siis vielä selkeästi, että tässä työssä on demokratiaan liittyvän fundamentaalisen arvosidonnaisuuden vuoksi välttämättä kyse normatiivisesta tutkimuksesta.

Tämä arvosidonnaisuus määrittää sitä, miten tässä tutkimuksessa vastataan kysymykseen ihmisten osallistamisesta museon toimintaan. Esimerkiksi Nina Simon on kirjoittanut paljon ja viisaasti osallistavista museoista, erityisesti teoksessaan *Participatory museum* ja blogissaan *Museum 2.0*. Ihmiset, jotka rakastavat museoita, haluavat tehdä niistä elinvoimaisia ja kiinnostavia paikkoja, jotka ovat myös taloudellisesti kestäväällä pohjalla. Kyky yllättää ihmisiä ja inspiroida näitä toimimaan yhdessä museon kanssa on tässä menestyksen avain. Omaa tutkimustani ei viritä yksinomaan museoon kohdistuva halu. Oma haluni kohdistuu demokratiaan. Museolle ehdotan yhdeksi strategiaksi selkeää kiinnittymistä demokratian tarvitseman politiikan syntymisen edesauttamiseen. Useimmat Simonin kuvaamat ideat ja lähestymistavat taipuvat myös tämän strategisen tavoitteen saavuttamisen välineeksi. Simon esimerkiksi kirjoittaa konfrontaation käyttämisestä näyttelytekniikkana (158–163), mutta hänen lähtökohtansa on ihmisten kiinnostuksen herättäminen, ihmisten kiinnittäminen museoon. Monet havaintoni ovat samoja, mutta perusteluni erilainen – politiikka ensin. Poliitikassa ei ole mitään pelättävää, se on neutraali mekanismi, joka liittyy haluamiseen ja halun kohteista taistelemiseen. Mikä voisi olla kiinnostavampaa?

### 5.3 Haastamisen alustat

Tässä kappaleessa pohdin hieman sitä, mitä Niklas Luhmann ajattelisi suunnitelmasta avata museon prosesseja ja toimintatapoja yleisöilleen läpinäkyvyyden hengessä. Teen näin siitakin huolimatta, että tässä työssä laaditun politiikasta ja poliittisesta kertovan mallin myötä olemme hieman jo irrottautuneet alkuperäisistä inspiraation lähteistä. Luhmann uskoakseni asettuisi vastustamaan tällaisia kansanvaltaistamispyrkimyksiä, mutta mikä kiinnostavinta, tavoitteenaan suojella demokratiaa.

Luhmannilaisessa katsannossa *valtio* on politiikan alajärjestelmän sisälleen heijastama kuva siitä itsestään, sen itseymmärrys. Demokraattinen valtio toimii hallitus/oppositio -binäärikoodin varassa. Hallitus käyttää sille ominaista päätäntävaltaa mutta oppositiokaan ei ole valtaa vailla. Oppositio käyttää kansaa (public) lyömäaseena hallitusta vastaan. Luhmann on puhunut rumasti kansasta hallituksen ja opposition välisen suhteen loisenä, joka hyötyy hallituksen tuottamasta hyvästä ja saavutetuista eduista mutta samalla kiristää tätä opposition avulla. Kansan miellyttäminen, kansalaisten elämän jokaisen vaiheen turvalliseksi

ja tyydyttäväksi tekeminen, uhkaa viedä poliittisen alajärjestelmän sisäisen monimutkaistumisen liian pitkälle kohti tilannetta, jossa se ei enää kykene vähentämään ulkoista kompleksisuutta. Luhmannin näkökulmasta Valtion taidemuseo on *hallintoa*, yhteisesti tehdyn sitovan päätöksen jatkuvaa toteuttamista. Myös hallinto nitisee siihen jatkuvasti kohdistuvien uusien vaatimusten paineessa. Voimme siis arvioida, että Luhmann ei olisi valmis ottamaan ”museohallinnolle” uusia kansan miellyttämisen tehtäviä.

Luhmanniin tukeutuen voidaan kuitenkin kehittää myös toisenlaista ajatuspolkua. Museo on aikanaan syntynyt politiikan järjestelmän ulottamisesta taiteen kentän ilmiöihin. On kysytty, pitäisikö meidän tehdä yhteisesti sitovia päätöksiä joidenkin esineiden säilyttämisestä kansalle ja vastattu myöntävästi. Lopulta tämä päätös on sinetöity lailla. Museo, kuten monet hyvinvointiyhteiskunnan instituutiot ovat synnyinaikansa elävän poliittisen virtauksen synnyttämiä, mutta pian hallinnoksi jähmettyneitä muotoja. Luhmann oli sitä mieltä, että näitä muotoja voisi aika ajoin tutkiskella ja reformoida. (Luhmann, 1990, 25–26.)

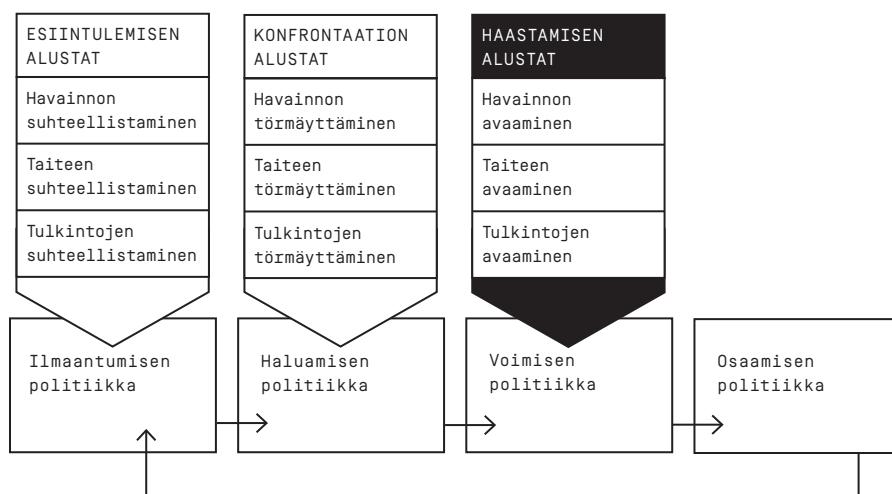
Luhmannin ajattelussa tuntuu erikoiselta, että hän kuvaa kommunikaation pohjalta toimivat järjestelmät abstraktisti, mutta päätyy jotenkin määräämään todellisuutta. Periaatteessa ei tulisi olla väliä sillä, puhutaanko hallituksesta ja oppositiosta meidän keittiössä vai Säätytalolla – binäärikoodin sisältäessään puhe kvalifioituu politiikan alajärjestelmäksi. Siksi Luhmannilla ei pitäisi olla sanomista siihen, koetaanko taide tai taideinstituution teot politiikan viitekehysessä. Luhmann kuitenkin tuottaa tällaisia rajoituksia, ja asettaa niitä haastaville kovan pelotteen – demokratian luhistumisen. Luhmannille demokratia on epätodennäköinen evoluution tulos ja hän sitoo sen kohtalon politiikan alajärjestelmän autopoieettiseen pysymiseen. (Mt. 234, 235.)

Tuntuu oudolta, että aina kun päätämme pohtia jotain asiaa ”epätyypillisesti” politiikan koodin puitteissa, tulemme kuormittaneeksi politiikan järjestelmää ja huonontaneeksi demokratian toimintaedellytyksiä. Kuten olen edellä, esimerkiksi kappaleessa 2.4 *Informaatiojärjestys* todennut, globaalin informaatioyhteiskunnan oloissa syntyy niin paljon hämmentäviä ja ymmärrystämme koettelevia ilmiöitä, että en näe järjestelmien autopoieettisen toimimisen suojelemista ensisijaisena huolenaiheenamme. Joudumme käsittelemään monia vaikeita kysymyksiä, yhdessä. Oma ratkaisuni olisi olemassa olevien instituutioiden ja julkisten tilojen hyödyntäminen tässä tutkimustyössä, joka voi uusia havaitsemisen tapoja esiin kutsuessaan ja erimielisyyttä tuottaessaan olla yhtä aikaa taiteellista ja poliittista. Tässä kappaleessa kartoitan sellaisia toimenpiteitä, jotka tähtäävät *voimisen politiikan* lisäämiseen museoinstituutiossa tarjoamalla erilaisia *haastamisen alustoja*. Tavoitteena olisi tällöin *täsmentää ja kommunikoida*

*selkeästi museon tavoitteita kulttuuripoliittisena instrumenttina sekä luoda monitasoisia osallistumisen jaltai haastamisen mahdollisuuksia kaikille sen toiminnasta kiinnostuneille.*

Olen edellä käyttänyt havaintoa, taidetta ja tulkintaa sellaisina nivelkohtina museon toiminnassa, johon erilaisia keskusteluja ja toimenpiteitä voidaan kiinnittää. Myös *haastamisen alustoja* voidaan tarkastella symmetrisesti, tällaisen jäsennyksen kautta:

- 1] Havaintojen avaaminen
- 2] Taiteen avaaminen
- 3] Tulkinnan avaaminen



Kuvio 18

*Havainnon avaamisella* tarkoitetaan tässä sitä, että museo julkisrahoitteisena toimijana avaa tarkastelulle ja keskustelulle oman toimintamekanisminsa, tavoitteensa ja taloutensa, mutta myös ymmärryksensä siitä, mikä taiteen kentässä on kiinnostavaa sekä kansallisesti että globaalilla tasolla. Kysymys on siis läpinäkyvyyden lisäämisestä. Ensikatsomalta tällainen idea voi vaikuttaa museon toimintaa hankaloittavalta selityselvöllisyyksi- en lisäämiseltä. Asiaan voisi kuitenkin suhtautua niinkin, että kun ihmiset todella näkevät museon läpi, he voivat rakentaa siihen omistavamman ja myös huolehtivamman suhteen. Parhaimmillaan tällainen radikaali avoimuus johtaa siihen, että yleisöt todella ottavat museon asiat omikseen ja alkavat ideoida sen hyväksi.

*Taiteen avaamisella* viitataan tässä sellaiseen toimintaan, jossa ihmiset pääsevät entistä enemmän vaikuttamaan siihen, mitä museossa

nähdään, mitä sen kokoelmiin hankitaan ja miten näyttelyt järjestetään. Mahdollisuuksia tällaisten tilaisuuksien järjestämiseen olisi kosolti. Uskon, että kun käyttäjille avataan alustoja, joilla vaikuttaminen sisältöihin onnistuu, he myös alkavat haluta lisää tietoa taiteesta ja tekijöistä, taidemaailmoista. Tällainen tiedonhalu olisi sikäli arvokasta, että se olisi itseohjautuvaa ja aktiivista eikä passiivisen vastaanottamisen mallille perustuvaa. Tässä tilanteessa myös taidemuseon edustama sisältöasiantuntijuus ja koko se ilmiökenttä, johon tuo asiantuntemus suuntautuu voi tulla esille paljon moniulotteisemmin kuin esimerkiksi museon tai verkkopalvelun tekstipinnoissa. Samalla tämä asiantuntijuus saa kasvot ja muuttuu persoonalliseksi tekijyydeksi.

*Tulkinnan avaamisella* tarkoitetaan sitä, että ihmisille annetaan mahdollisuus tulla mukaan määrittelemään museon toimintaa ympäröiviä tekstejä ja representaatioita, mutta myös juuri niitä konsepteja ja alustoja, joita museo ”osallisuudelle” tuottaa. Näin esimerkiksi kaikkien tässä luvussa esitettyjen ideoiden ja lähestymistapojen toteuttamisessa olisi lähdettävä liikkeelle todellisten ihmisten arkikokemuksesta, heidän havaitsemisen tavoistaan ja jäsennyksistään, heidän haluistaan ja kykenemisestään. Tällainen prosessi johdattaa suoraan *osaamisen politiikkaan*, museon itsestään selvän asiantuntijuuden suhteellistumiseen ja yhdessä oppimiseen ihmisten kanssa.

### 5.3.1 Hankalia vieraita

Mia: Mitä sä pidit tästä kokonaisuudesta ensinnäkin?

Lauri: Ooff.

Tää oli... tota... tää oli, joistain jutuista mä pidin enemmän, joistain niinku vähemmän. Tää on aika... monet noista kuvista ei silleen hirveesti puhutellu mua. Ja just niinku, ku tää on niinku tämmönen Afrikka-näyttely niin rupee miettiä...

Täs jotenki...

Joku, joku siin mua häiritsee. [naurahtaa] Et se on niinku, kaikki oli niinku vähän semmost, jotenki, kuitenkin länsimaista. Loppujen lopuks. Parhaita oli nää just, nää performanssi...jutut, jotka oli tossa... niinku videolla. *Mut kaikki se oli kuitenkin semmoses... jossain kiasmaformaattissa.* Et vaik se oli niinku... taiteilijat oli Afrikasta ni... niinku tullu, tehny tätä varten tän jutun. Enkä... olihan - monissa oli tosi mageit juttui nostettu esiin. Semmosia just... Afrikasta ja, ja... ja niinku länsimaiden erosta, ja niitten suhteesta, miten ne niinku... vaikuttaa toisiinsa ja... toiset oli ottanu semmosia afrikkalaisia... erityis... jotain piirteitä ja asioita esiin. Ja silti väistämättä miettiä just niinku... et... en tie, *täst on tehty semmonen joku... brändätty tämmöseks... afrikkajutuks. Ja tehty sem- laitettu semmonen leima. Tän homman päälle.*

Mia: Niin et sust tuntu et tää on niinku viestintää meille.. ja tän niinku talon ehdoilla tehty jotenki?

Lauri: Mm. [myöntävä] Ehkä. Tai ei sitä... tai sitä on hyvä miettiä. Mistä mistä tää juttu on... syntynyt. [H, 3.]

Tein ensimmäisen pienen vastaanottotutkimuksen Kiasmassa sen avajaiskesänä 1998 yhdessä Kari Salomaan kanssa. Tuolloin ilmassa oli vielä paljonkin epäilystä itse nykytaidetta kohtaan. Tänäkin kokemattomakin kävijät vaikuttavat olevan nykytaiteen puolella. Yksimielisyys vallitsee siitä, että nykytaidetta tarvitaan ja vieläpä, että nykytaiteen museoita tarvitaan. Tähän museon nauttimaan yksimieliseen tukeen heijastuu kuitenkin uudenlaisia vaateita. Nyt vaateet ja kysymykset kohdistuvat siihen, mitä museo edustaa, miten se valitsee meille koettavaa ja miten se kehystää tuota koettavaa tulkintoilla. Yleisöllä ei ole selkeää kuvaa siitä, kuka museossa puhuu ja miksi se puhuu juuri niistä asioista ja sillä tavalla kuin se puhuu. Taiteelle halutaan kyllä varata tila arvoituksellisuuteen ja selittämättömyyteen, mutta samaa hämäämistä ei enää itsestäänselvästi sallita museolle. Ihmiset ovat tottuneet arvioimaan *brändejä* ja *formaatteja*, miettimään mitä niiden takana on.

Henna: Siis jotenki se on sillai että... no siis, en mä tiedä. En mä tiedä mikä siin on et...

Mia: Mm, niinku et jos se ois jonkilaista shoppailun jatketta?

Henna: No.. nnn, ei nyt välttämättä shoppailun mut niinku että... no, just niinku, no ku kylhän sitä vois sillai tulla mut... *emmä sit tiedä mitä mä lähtisin hakeen täältä. Jos mä tulisin.*

Mia: Mm.

Henna: *Et mä en tiedä sitä mun tarkostusta miks mä tulisin tänne.* [H, 3.]

Hennan kanssa mietimme sitä, miksei hän ostosreissun sijaan tai ohella joskus piipahtaisi kavereineen Kiasmaan katsomaan, mitä on esillä. Hennan kommentti paljastaa, että hän ei ymmärrä Kiasman ”liikeideaa”, hän ei ymmärrä, mitä Kiasma voisi tarjota hänen elämäänsä. Tätä hahmotusvaikeutta ei voi laittaa täysin Hennan syyksi. Museo voi kertoa verkkosivuillaan tai sille lankeavan julkisuuden kautta, että taide tekee monin tavoin hyvää, tervehdyttää, tuottaa uusia ideoita, auttaa hengähtämään arjen keskellä, vie ajatuksia uusiin suuntiin. Jos luotan tähän viestiin ja alan käydä museossa, voi olla, että koen tämän lupauksen jollain aikavälillä realisoituneen. Mutta viesti ei tavoita moniakaan, vakuuttaa vielä harvemmat ja tuo museoon näistä vain osan. Museossa pitäisi käydä *ensin*; kävijäisyys syntyy altistumisesta, tottumisesta, vähittäisestä hallinnan tunteen syntymisestä. Tässä Nina Simonin teos *Participatory Museum* (2010) on tärkeä, samoin kuin hänen bloginsa *Museum 2.0*. Simon etsii kiihkeästi ideoita, joilla ihmiset saadaan sisään, saadaan tuntemaan olonsa kotoisaksi ja itsensä museon onnistumisen kannalta välttämättömiksi. Erityisesti verkossa,

sellaisilla sosiaalisen median alustoilla, joilla ihmiset jo valmiiksi liikkuvat, voidaan aloittaa monenlaisia osallistumisen tiloja luovia aktiviteetteja, jotka ajan myötä tuovat ihmiset myös fyysiseen museoon. Itse ajattelen esimerkiksi oman tutkimukseni madaltaneen museon kynnystä monen osallistujan kohdalla. Pelkään vain, että heidän tunteensa viilenevät, kun he huomaavat muuttuneensa kokemisen asiantuntijoista rivikävijöiksi, joilla ei ole juuri kiinnittymiskohtia museon olemiseen. Vieras voi kirjoittaa lappusen magneettitaululle, mutta hän ei todella ymmärrä miksi, minne se joutuu, lukeeko sitä kukaan ja mihin se vaikuttaa.

Oman tutkimukseni puitteissa olen kiinnostunut tietysti sellaisista aktiviteeteista, jotka ovat omiaan tuottamaan poliittista demokratian käyttövoimaksi. Kuten muistamme esimerkiksi luvusta 4.4.3 *Ihminen kehässä*, poliittisen terminologian viljeleminen viestinnässä ei kenties ole järkevin ratkaisu. Monet ihmiset, jotka jaksavat puhua tunteja yhteiskunnallisesta epätasa-arvosta väittävät samaan hengenvetoon inhoavansa ”politiikkaa”. Siten politiikka-sanan sijasta on etsiä syvemmälle, käytäntöihin, jotka voivat sitä tuottaa. Viereisellä sivulla katsauksenomaisesti tähän mennessä esittelemiäni lähestymistapoja ja myös tämän luvun kuluessa esille tulevat ehdotukset.

#### 5.3.2 Havainnon avaaminen

Miksi museon pitäisi avautua vaikuttamiselle ja etsytyä tilanteeseen, jossa se voi tulla haastetuksi? Museo toteuttaa omaa laissa säädettyä tehtäväänsä parhain asiantuntijavoimin. Museo on luhmannilaisin termin autopoieettinen organisaatio, joka toteuttaa sille määriteltä funktiota omalakisesti, itseensä viittaavasti, itse toimintansa ohjelmat resurssiensa puitteissa määritellen. Luulisin, että kansainvälisessä museokeskustelussa näkyvä *halu tulla haastetuksi* johtuu asiantuntijuuden rajusta muutoksesta informaatioyhteiskunnassa. Asiantuntijuus, osaaminen, on informaatiovirtauksissa muuttunut liikkuvaksi maaliksi. Sen ylläpitäminen vaatii jatkuvaa työtä ja tarkkaavaisuutta. Jos ajatellaan museon kaltaista toimijaa, sen on pysyttävä selvillä mitä erilaisimpien kvasisubjektien ja -objektien muodostamista kollektiiveista, kuten uusista taiteen tekemisen rajapinnoista, näyttelykonsepteista, taidemarkkinoiden tapahtumista, tutkimusmenetelmistä, tietokantarakenteista, julkaisualustoista, pedagogisista lähestymistavoista, julkisen talouden kehityssuunnista, lainsäädännöstä, itseorganisoiduvista kansalaisryhmistä. Informaatioyhteiskunnassa museoasiantuntijuus on verkottunutta ja tiedonvaihto ripeää. Juuri tätä Lash tarkoittaa, kun hän puhuu informaatiovallasta. Tiedon tuomaa valtaa on sillä, joka on kiinnittynyt tehokkaasti informaatiovirtaa käsitteleviin verkostoihin ja saa niiden kautta jonkinlaista kokonaiskuvaa tapahtumista. Kysymys ei ole siitä, että ruu-

|  | HAVAINNOT  | TAIDE   | TULKINNAT  |
|--|--|---|--|
| <p>Ilmaantuminen →</p> <p>ESIINTULEMISEN<br/>ALUSTAT</p> <p>Suhteen rakentaminen ilmiöihin, olen-<br/>toihin ja ryhmiin,<br/>jotka eivät vielä<br/>sisälly todellisuus-<br/>käsityksiimme.</p> | <p>HAVAINNON<br/>SUHTEELLISTAMINEN</p> <p>Luodaan tilanteita<br/>ja paikkoja, joissa<br/>erilaisten toimi-<br/>joiden havaintojen<br/>erilaisuus tai<br/>samanlaisuus voi<br/>tulla esiin.</p>               | <p>TAITEEN<br/>SUHTEELLISTAMINEN</p> <p>Luodaan tilanteita<br/>ja paikkoja, joissa<br/>museon kokoama ja<br/>esillepanema taide<br/>näyttäytyy vain<br/>yhtenä mahdolli-<br/>sena kokoelmana ja<br/>esityksenä.</p>     | <p>TULKINNAN<br/>SUHTEELLISTAMINEN</p> <p>Rakennetaan ja/tai<br/>tuetaan ympäristö-<br/>jä, joilla taideob-<br/>jekteihin kohdis-<br/>tuvien tulkintojen<br/>rinnalle voidaan<br/>tuottaa loputtomas-<br/>ti toisenlaisia.</p>   |
| <p>Haluaaminen →</p> <p>KONFRONTAATION<br/>ALUSTAT</p> <p>Demokraattista toi-<br/>melaisuutta lisää-<br/>vien vastakkaisten<br/>ryhmäidentiteettien<br/>hyväksyminen ja<br/>esittäminen.</p>   | <p>HAVAINNON<br/>TÖRMÄYTTÄMINEN</p> <p>Luodaan tilanteita<br/>ja paikkoja,<br/>joissa taideteosten<br/>kokemisessa<br/>syntyviä ristirii-<br/>taisia tunteita ja<br/>tulkintoja voidaan<br/>tuoda esiin.</p> | <p>TAITEEN<br/>TÖRMÄYTTÄMINEN</p> <p>Tuotetaan osallis-<br/>tavien mekanismien<br/>avulla näyttelyjä,<br/>joissa jotain il-<br/>miötä tai ongelmaa<br/>tutkitaan selkeästi<br/>vastakkaisista<br/>näkökulmista.</p>     | <p>TULKINNAN<br/>TÖRMÄYTTÄMINEN</p> <p>Valitaan toisiinsa<br/>nähdn erilaisia<br/>arvoja ja poliit-<br/>tisia näkökantoja<br/>edustavia ihmisiä<br/>tulkitsemaan<br/>tai valitsemaan<br/>objekteja keskuste-<br/>lun pohjaksi.</p>   |
| <p>Voiminen →</p> <p>HAASTAMISEN<br/>ALUSTAT</p> <p>Tavoitteiden ja<br/>toimintojen avaami-<br/>nen, osallistumisen<br/>ja haastamisen<br/>mahdollisuuksien<br/>tarjoaminen.</p>               | <p>HAVAINNON<br/>AVAAMINEN</p> <p>Avataan näkymiä<br/>museon toiminta-<br/>horisonttiin ja<br/>etsitään ihmisten<br/>tukea ja apua<br/>monentasoisten<br/>asioiden suunnitte-<br/>lussa.</p>                 | <p>TAITEEN<br/>AVAAMINEN</p> <p>Luodaan kiinnostu-<br/>neille vaikutus-<br/>mahdollisuuksia<br/>siihen, mitä<br/>museossa nähdään,<br/>mitä sen kokoelmiin<br/>hankitaan ja miten<br/>näyttelyt järjes-<br/>tetään.</p> | <p>TULKINNAN<br/>AVAAMINEN</p> <p>Luodaan mahdol-<br/>lisuuksia tulla<br/>mukaan määrit-<br/>telemään museon<br/>toimintaa ympä-<br/>röiviä tekstejä ja<br/>representaatioita,<br/>mutta myös juuri<br/>niitä konsepteja<br/>ja alustoja, joita<br/>museo "osallisuus-<br/>delle" tuottaa.</p> |

miillistunut osaaminen (habitus) tai diskursiivinen koulutus menettäisivät merkityksensä, vaan siitä, että vailla suhdetta tietoverkkoihin niillä yksin ei tee mitään. Siten valta ei enää asu pelkkänä tietävän ihmisen auktoriteetina tämän kehossa – ilman kiinnittymisiämme oikeisiin verkkoihin, ilman välineitämme, emme voi toimia uskottavalla tavalla.

Tämä asiantuntemuksen suhteellistuminen kulkee kautta kaikkien osaamisalojen. Sen voi yrittää kieltää tai sen voi tunnustaa ja sukeltaa kalastelemaan informaatiovirtaan – mutta on vielä kolmaskin strategia. Uskon, että lisääntynyt kiinnostus museokävijöitä, potentiaalisia kävijöitä, ylipäättään insituutiota ympäröiviä ihmisiä kohtaan selittyy saatavilla olevan informaation rannattomuudella. Jos potentiaalisia toimintalinjoja on liikaa, miksi emme kysyisi niiltä, joiden hyödyksi toiminta on suunnattu? Ihmisten kanssa toimiminen on hankalaa ja edellyttää uudenlaisia taitoja. Lupaukset ovat kuitenkin suuret.

Ensinnäkin, ottamalla osallistavat tekniikat toimintansa keskiöön esimerkiksi Nina Simon ja hänen monet seuraajansa ovat kyenneet parantamaan palvelemissa museoiden taloutta. Tämä on tapahtunut yhtäältä rahoittajien vakuuttamisen ja toisaalta yleisöstä löytyneen uuden museoinnostuksen avulla. Toiseksi, onnistuessaan osallistaminen, joukkoistaminen, voi tuottaa menestyksekkäitä konsepteja. Museota ympäröivät ihmiset voidaan nähdä osaavana, monialaisena suunnitteluresurssina, joka olisi vain kyettävä motivoimaan toimintaan. Nykytaiteen museolla on niin paljon institutionaalista prestiisiä ja sen toimintaan liittyy ylipäänsä vielä niin paljon lupausta jännityksestä ja hauskuudesta, että se ei suinkaan ole epämotivoivin mahdollinen kumppani uutta harrastusta etsiville kaupunkilaisille. Kolmanneksi on mainittava ne tavoitteet, jotka ovat tässä tutkimuksessa olleet voimakkaasti esillä: mahdollisuus sellaisen monipuolisen politiikan kehittymisen tukemiseen, joka osaltaan toimii demokratian käyttövoimana. Tämä politiikan tukeminen ei tarkoita sitoutumista sisällöllisiin ohjelmiin, vaikkapa suvaitsevaisuuskasvatukseen tai ekologisiin kysymyksenasetteluihin, vaan sitoutumista itse mekanismeihin, jotka tuottavat havainnon kyseenalaistumisen, erimielisyyden kokemisen ja toimintakyvyn löytymisen tilanteita – uhraamatta mitään taiteen tasokkuudesta tässä prosessissa.

*Jotta yhteistoiminta yleisöjen kanssa voi onnistua, museon on avattava omaa toimintaansa ja sitä havaintoa, tapahtumahorisonttia, johon tämä toiminta pohjautuu.* Tärkeä toimintaan vaikuttava tekijä on tietenkin rahoitus. Budjetoinnin avaaminen tai osallistava budjetointi ei suinkaan ole itsetarkoituksellista, vaan sen tarkoitus on tehdä organisaatio kansalaisten omaksi. Esimerkkejä valtio- ja kuntarahoitteisten organisaatioiden avautumisesta alkaa jo olla. Helsingin kaupunginkirjasto avasi budjettinsa



vuosilta 2009–2011 kaupunkilaisten tutkittavaksi OpenSpending.org -työkalun avulla.

Samaa välinettä käytettiin vuonna 2012, kun kaupunkilaisten käytössä oli 100 000 euron kehittämisbudjetti uuden kaupunkikirjaston lisäominaisuuksien toteuttamiseen. Kahdeksan osallistavan suunnitelun kautta syntyneitä konseptiaihiota budjetoitiin kansalaisten voimin ja niistä neljä päätyi kollektiivisen päätöksenteon kautta toteutettavaksi. (Muurinen, 2013, 122–127.) Keväällä 2013 Yleisradio kertoi uutisissaan julkaiseensa uutissivuillaan graafin, joka kuvaa sen oman budjetin jakautumisen eri toimintoihin. Sivustolla oli lisäksi laskuri, jonne saattoi syöttää oman vuositulonsa ja nähdä tuloksista, kuinka suurella rahalla tuli kustantaneeksi esimerkiksi uutisten, kotimaisen draaman, lasten- ja nuortenohjelmien tuotantoa tai teknisen infrastruktuurin ja jakeluverkoston toimintaa. Paitsi että sivustolla kehoitettiin ottamaan selvää ”Miten sinun rahojesi käy?”, käyttäjiä motivoitiin myös ottamaan osaa keskusteluun yksinkertaisella kysymyksellä ”Miten sinä jakaisit rahat?” Näin YLE oli nopeasti läpivalaissut oman taloutensa, samalla kun se teki näkyväksi tuottamansa hienot palvelut. Tuotetut välineet julkaistiin kuitenkin osana uutisvirtaa, mikä tarkoittaa, että ne upposivat sivuston sisältöön nopeasti. Lisäksi voidaan arvioida, että käydyn keskustelun suhde YLE:n taloudelliseen päätöksentekoon on viitteellinen. Itse uskon, että demokratisoimisprosessit budjetoimisen osalta ovat vasta alussa – jatkossa tulemme näkemään avoimia budjettityöskentelytiloja verkossa, joissa ihmiset voivat tehdä spesifimpejä ehdotuksia rahan suuntaamisesta. Tällaisilla alustoilla tulisivat myös näkyväksi, miten laventaminen yhtäällä tuottaa supistumista toisaalla, mutta myös omien arvostusten suhde yhteisön halujen kokonaiskuvaan.

Mutta nykyaikaisen museon toimintaympäristöön kuuluu taloudellisten realiteettien ohella muitakin mahdollisia avaamisen kohteita. Kuvasin kappaleen alussa, miten monenlaisista asioista tietäminen on museoihmisten työtä. Tätä työtä tehdään monien museoiden verkkopalveluissa näkyväksi erilaisten editoriaalisten aineistojen ja blogien avulla. Suurten museoiden resursseilla tuotetut taustoittavat ja toiminnan teemoja avaavat sisällöt alkavat jo muistuttaa hyvin toimitettuja verkkojulkaisuja. Pienemmillä toimijoilla paine osuu museon työntekijöihin, joiden museon toimintojen ylläpitämisen ja kehittämisen ohella pitäisi myös jatkuvasti viestiä visionäärisesti, osuvasti, aktiivisesti. Sosiaalisen median eetokseen kuuluu implisiittisesti ajatus, että meistä jokainen haluaa olla alansa tekijä/tietäjä/viestijä/verkostoituja/supertähti. Tämä tarkoittaa, että työntekijä on yksityisyyrittäjä, jolta ostetaan paitsi psykofyysinen työpanos myös esimerkiksi verkkoläsnäolo, henkilöbrändi ja maine. En voi olla ajattelematta, että tämä on väärin. Silti ymmärrän, että todella menestyksekkäs ihmisten kans-

sa toimiminen edellyttää museolta, että esillä on enemmän kuin organisaation sileä pinta. Näkyvillä on oltava ihmisiä, protagonisteja, joiden halut, arvostukset ja tavoitteet ovat minulle ymmärrettäviä, vaikka en olisikaan niistä samaa mieltä. En voi kiinnittyä tapahtumaan, jollen voi kiinnittyä inhimilliseen pyrkimykseen. Näitä pyrkimyksiä taas on helpompi ilmaista, jos instituutio rajaa olemisen ja tekemisen tapaansa tavalla, joka on *erityinen* – enemmän kuin neutraali kuvaus siitä, mitä museot *yleensä* tapaavat tehdä. Kun tällainen rohkea määrittely on tehty, museon henkilöstöllä on ensinnäkin jotain, jonka pohjalta orientoitua mihin tahansa. Toiseksi, meillä on jotain, mitä voi riitauttaa – ja tämä on politiikan kannalta hyvä asia.

|                         |               |                  |                       |                 |
|-------------------------|---------------|------------------|-----------------------|-----------------|
| Näyttelyt ja ohjelmisto | Palvelut      | Tietoa Kiasmasta | Yhteystiedot          | Sivukartta      |
| Usein kysyttyä          | Arkkitehtuuri | Historiaa        | Kiasma-lehden arkisto | Yritysyhteistyö |
| Säätiö                  |               |                  |                       |                 |

Tietoa Kiasmasta

### Tietoa Kiasmasta

Kiasma on nykytaiteen museo ja osa Valtion taidemuseon organisaatiota. Kiasman tavoitteena on edistää nykytaiteen tuntemusta ja kuvataiteen asemaa Suomessa.

Kiasma on löytänyt paikkansa Helsingin ja koko Suomen kulttuurikentässä. Museo on kehittänyt uusia yhteistyön muotoja ja ollut mukana näyttämässä suuntaa kulttuurin ja yrityselämän toimivalle yhteistyölle.

### Toiminnan esittely

Kiasman toiminnan perusmuotoina ovat vaihtuvat näyttelyt ja kokoelmien kartuttaminen, tutkimus ja esittely. Yhdessä Kiasma-teatterin ohjelmiston ja aktiivisen taidekasvatuksellisen yleisötyön kanssa ne muodostavat elävän kokonaisuuden.

Keskeinen osa Kiasman toimintaa on taidekokoelmien kartuttaminen. Kiasma kerää kokoelmiinsa ensisijaisesti suomalaista nykytaidetta. Kokoelmia kartutetaan myös tuottamalla uusia teoksia. Yleisölle kokoelmia esitellään vuosittain vaihtuvissa teemanäyttelyissä.

Kiasma on helposti lähestyttävä, aktiivinen ja osallistava. Kiasma herättää keskustelua taiteesta ja sen kautta ajankohtaisista yhteiskunnallisista kysymyksistä. Monipuolinen vaihtuva ohjelmisto mahdollistaa erilaisten yleisöjen tavoittamiseen. Kiasma on paljon muutakin kuin museo.

KUVA KIASMAN VERKKOSIVUILTA <http://www.kiasma.fi/tietoa-kiasmasta>, haettu 20.12.2011. Sivu on päivitetty 18.6.2013 ja teksti on vaihdettu.

On huomautettava, että tässä kohdin siirryn keskustelemaan asiasta, jota en ole huolellisesti tutkinut, vain katselmoinut. Toisaalta ongelma ehkä onkin juuri se, että vain katselmoimalla en pääse asiastani varmuuteen. Ylläolevalta Kiasman verkkosivulta en nimittäin löydä mitään kohtaa, joka ilmaisisi aktiivista tekemistä tai prosessia, johon voisi jotenkin osallistua. Kiasma kertoo olevansa *helposti lähestyttävä, aktiivinen ja osallistava*, mutta itseviittaavassa kommunikaatiossaan se ei tarjoa juuri karheita tarttumapintoja ulkopuoliselle. Tehtäväni kollektiivissa on lähinnä vaikuttua

eteeni tehdystä työstä. On kenties etsittävä toisaalta. Voidaan ajatella, että verkkopalvelu on kehys näyttelyille, prosesseille ja ohjelmille ja siksi on perusteltua pitää se neutraalina. Seuraavana sisältötasona verkkopalvelussa ovat näyttelyjen ja tapahtumien kuvaukset. Näitä laajennetaan esimerkiksi Kiasma -lehden artikkeleilla, erinomaisilla, kiinnostavilla blogikirjoituksilla, syventävillä artikkeleilla Valtion taidemuseon julkaisusarjassa, näyttelyjulkaisujen alkusivuilla. Etsimäni tekemisen eetos on varmasti kirjattuna näihin sisältöihin, mutta murusteltuina pieniin palasiin. Jos haluaisi saada selkeän kuvan organisaation toimintafilosofiasta ja sen arvopohjasta, joutuisi seulomaan sen esille näyttely- ja tapahtumakuvausten muodostamasta asioiden, teemojen ja käsittelytapojen verkostosta. Tämä olisi raskas tehtävä tutkijalle, mutta epämotivoiva ja siksi mahdoton tehtävä arkijärkisesti elämäänsä orientoituvalle ihmiselle, jolla kuitenkin voisi olla lipun hinnan lisäksi paljon annettavaa museon toiminnalle. Erityisen toimintafilosofian pitäisi olla luettavissa, keskusteltavissa ja kiisteltävissä näkyvässä paikassa museon verkkopalvelussa.

Kollektiivi on siis puuhakas, mutta minulle se ei onnistu kommunikoimaan muuta syytä puuhakkuudelleen kuin oman olemassaolonsa. Teemat, sisällöt, ”oikeiden asioiden” esillä pitäminen näyttelytoiminnan kautta on väylä yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen, mutta mielestäni se on sitä vasta sekundäärisellä tasolla. Tarvittaisiin vielä kuvaus sellaisesta toiminnan mekanismista, johon museo uskoo ja perustelu siitä, miksi se niihin uskoo. Lisäksi juuri minulle olisi tuotettava paikka tuossa mekanismissa. Nyt vaikuttaa siltä, että ihmiset eivät oikein ymmärrä, miten tai miksi Kiasman kanssa tulisi seurustella. Sosiaalisen median alustoilla tilanne näkyy erityisen hyvin. Tässä pääsen taas tukevammalle maaperälle, sillä tein asiasta *ARS 11* -näyttelyyn liittyen pienen kartoituksen. Näyttelyn aikaan Facebook -vuoropuhelu yleisöjen kanssa muodostui erilaisista markkointihuudahduksista ja niihin vastauksena annetuista peukutuksista ja hyvän jatkon toivotuksista. Näyttelyyn liittyen julkaistiin ilmoituksia aiheista:

- aukioloajat, hinnat ja kahvilan toiminta (n=31)
- näyttelyyn liittyvä ohjelmisto ja tapahtumat (n=12)
- opastukset, keskustelutilaisuudet ja puheenvuorot (n=19)
- näyttelykokemusta laventavat mediat ja media-aineistot (n=10)
- tunnelmapalat näyttelyn varrelta (n=4)

Kiasman päivityksiä kommentoitiin harvakseltaan eivätkä ne auenneet keskusteluiksi teoksista, tapahtumista, puheenvuoroista. Vain yksi tavallinen Facebook -käyttäjä julkaisi Kiasman aikajanalla oman päivityksensä.

Hiljaisuus vallitsi Kiasman YouTube -kanavalla, jonka museo avasi *ARS 11* -näyttelyn kynnyksellä (<http://www.youtube.com/user/KiasmaMuseum>). Siellä julkaistiin neljätoista kaikkien katsottavissa olevaa videota. Niistä yksi on kenties viraalilevitykseen tarkoitettu mainos, neljä taiteilijahaastatteluja, seitsemän teosten rakentamisen kuvauksia, yksi kävijöiden haastattelukooste ja yksi kävijöiden liikkumista museon suuressa aulassa kuvaava ns. time-lapse video. Näistä hienoista videoista kommentoitiin kolmea, niistä jokaista yhden kerran ja saman kävijän toimesta.

Kiasman blogissa näyttelyn rakentamiseen osallistuneet museolaiset ja museon johto kertoivat näkemyksistään näyttelyyn liittyen. Näitä blogikirjoituksia julkaisiin *ARS 11* -näyttelyn aikana 15 kappaletta. Niiden kommentoiminen ei ole yleisölle mahdollista, uudempien kirjoitusten on. Blogikirjoitusten julkaisemisesta ei myöskään vinkattu Facebookissa – Twitterissä kuitenkin. YouTuben, Facebookin, Kiasma-blogin ja Twitterin ohella Kiasma sponsoroi Kultut-yhdistyksen ylläpitämää blogia, jossa nuoret taiteenystävät kirjoittivat näyttelystä ja sen oheistapahtumista eri paikkakunnilla. Blogikirjoituksia ei kommentoitu. (Museon viestinnästä digitaalisilla alustoilla ks. Liite 4.)

*ARS 11* -näyttelystä kerrottiin siis monipuolisesti sosiaalisen median alustoja hyödyntäen, mutta keskustelua ei syntynyt. Hiljaisuuden rikkomiseen vaaditaan enemmän kuin markkinointiviestintää ja uusien sosiaalisen median alustojen valloittamista; siihen vaaditaan ulospäin selkästi kommunikoitu toimintafilosofia.

### 5.3.3 Taiteen avaaminen

Lähestymistapani on mekanistinen. Jäsennys on joka luvussa sama: *havainto, taide, tulkinta*. Tälle jäsennykselle ei ole muuta perustelua kuin ajatus siitä, että *havainto* kaikessa sisällöllisen erilaisuuden kirjossaan on yhteinen tekijä taidemaailman sisäpuolella toimivien ja meidän ulkopuolisten välillä. *Taide* on tuon havainnon pohjalta syntynyt tuotos ja *tulkinta* yritystä sanoa jotain tuosta tuotoksesta.

Taiteen avaamisella en tässä luhmannilaisesta hallitus/oppositio-koodista inspiraatiota etsivässä kappaleessa tarkoita sitä, että museon pitäisi kertoa lisää taiteesta. Tarkoitan sellaisten toimintalinjojen suosimisista, joissa museoyleisöillä olisi mahdollisuus vaikuttaa siihen, mitä museossa nähdään ja mitä kokoelmiin hankitaan. Tästäkin on jo esimerkkejä. Vuonna 2005 toteutetussa *Rakastaa – ei rakasta* -näyttelyssä (3.4.2004 – 27.2.2005) yleisö pääsi osallistumaan ja vaikuttamaan näyttelyn toisen osan sisältöön verkkopalvelun kautta. Verkkopalvelun tietokanta sisälsi taltiointeja 120 teoksesta, joiden joukosta yleisö äänesti suosikkinsa ja inhokkinsa. Sivustolla näkyi myös prosentuaaliset tiedot toisten pitämistä ja

innoamisista. Yleisön valinnoista ja perusteluista koottiin näyttelyn toinen osa *Yleisön valinnat*. Tällainen verkkoäänestäminen on vielä hyvin hygieeninen tapa harjoittaa yhteisöllistä kuratointia – yleisöt siellä, ammattilaiset täällä. Tämä tie avautuu kuitenkin kohti entropiaa, sotkuista tapahtumista, jossa statusten merkitys vähenee. Tässä kohtaa löydämme kiinnityskohtia aiemmin esitellylle ajatukselle taiteen tai tulkintojen törmäyttämisestä. Niissä olennaista oli pitää avoimena näyttelyn konseptoinnin ja rakentamisen prosessi. Erityisesti jos ja kun kyseessä on yhteiskunnallisen aiheiden tutkiminen taiteen avulla, kannattaisi lähteä rakentamaan osallistumisen kohtia jo aikaisessa vaiheessa. Tällaisten lähestymistapojen suosimisella olisi vaikutusta näyttelynrakentamisen professioon ja myös yhteisötaiteilijoille syntyisi todennäköisesti uusia työtilaisuuksia. Keskeistä tällaisissa prosesseissa on kyetä rajaamaan tehtävää riittävästi vaikuttamatta liikaa tekemisen lopputuloksiin. (Simon, 2010.)

Tässä kappaleessa kuvailtuun toimintalinjaan sopisi myös erityisen hyvin se, että yleisö pääsisi hiukan vaikuttamaan siihen, mitä museo hankkii.

- Henri: Mut toi harva osa tossa on se kraaterin se pohja ja sit tohon mihin on rikastunut ota punasta ni se on niinku oikeestikkin että kraaterin reunalle niinku rikastuu jotain niit tiettyi mineraaleja.  
Tää on aivan valtavan hieno. Tos täytyy olla siis oikeesti kymmeniä tuhansia noita uistimia. Ja sit noi sormukset lisäksi.
- Risto: Miljoona sormusta.
- Henri: Siis tää on tosi hieno. Must olis mielenkiinnost tietää mitä tolle tapahtuu sen jälkeen, jos ei mikään museo osta sitä kokoelmiinsa. Et ihan oikeesti, *toi on ihan samanlainen vaivannäkö kun ne missä siel Afganistanissa oli niit jotain kiveen hakattuja ihan valtavia buddhan kuvia jotka talibanit vähän hajotti.*
- Risto: Toisen niistä.
- Henri: Ai mitä toiset? Niit oli mun mielest neljä ja ne kaikki hajotettiin.
- Risto: Eiku kaksi ja toinen.
- Henri: Mitä että?
- Risto: Niit oli kaks.
- Henri: Kaks?
- Risto: Mm.
- Henri: *Aijaa, no mut kuitenkin se et toi työ menee koht vahingossa roskeen jos joku museo ei osta sitä ja siihen on kuitenkin menny jotain sata miestyövuotta et se on saatu koottuu.*
- [K, 3.]

*ARS 11* -näyttelyssä monen lempityö oli El Anatsuin suuri nimetön teos aulassa. Moni informantti pohti sitä, miten hyvin teos sopii aulaan ja useat miettivät, eikö se voisi jäädä Kiasman haltuun.

Elsa: Katotaas tästä vielä tää...

Jalmari: Katotaan täältä viel.  
Tää jotain... alumiinii varmaan on. Oota.

Elsa: Tää! On se tekijä.

Jalmari: Aa! On se pellin palasista. Tää oli joo...  
Vooi vitjat!

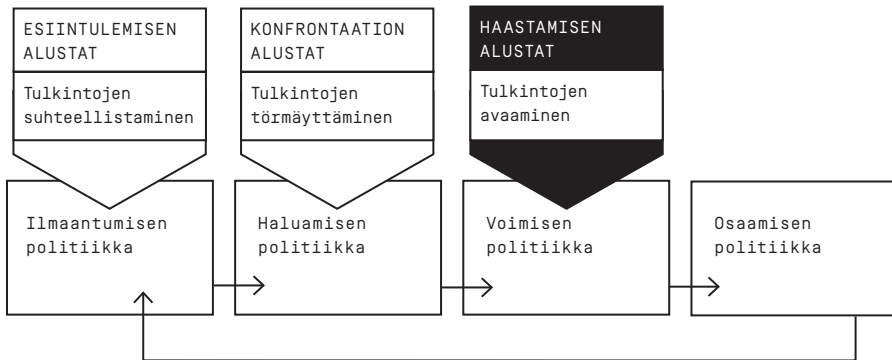
Elsa: *Tän vois ostaa tähän pysyvään näyttelyyn. Ghanalainen.*

Jalmari: No joo! No niin!  
Joo, tää on hieno. Sit ku siin... nimetön vielä ja... Tää on upee. *Tää saisi jäädä tänne.*  
[K, 3.]

Esitän kommentit perusteluna sille ajatukselle, että ihmisistä olisi mukavaa vaikuttaa taiteilijoiden saamaan näkyvyyteen ja taidehankintoihin. Voisin kuvitella, että ihmiset tarttuisivat innokkaasti mahdollisuuteen valita kolmesta pienemmässä näyttelyssä esitellystä taiteilijasta yksi laajempaan näyttelyyn tai valita jonkin taiteilijan esivalituista teoksista yksi ostettavaksi. Tämä olisi omiaan synnyttämään tunnetta siitä, että todella omistamme kokoelman, mutta myös halua tutkia ja ymmärtää paremmin sitä, mitä omistamme. Haluaisimme tietenkin tehdä hyviä, kestäviä päätöksiä. En pidä mahdottomana myöskään sitä, etteivätkö ihmiset voisi haluta osallistua taloudellisesti teosten hankintaan. Toki tämä on nykyäänkin mahdollista, Kiasman Tukisäätiön ja pienemmässä mittakaavassa Kiasman ystävät-yhdistyksen kautta. Linkit näiden toimijoiden sivuille on tarjolla Kiasman verkkopalvelussa, mutta taaskaan minulle ei oikein tarjota tehtävää, johon tarttua. Jos sivustolla olisi nähtävissä itse ostettujen teosten galleria ja esillä pieniäkin summia lahjoittaneiden nimet, voisin innostua. Kun yhteistyö yleisöjen kanssa syvenee ja ihmiset ymmärtävät, mitä Kiasma haluaa ja miten sitä voi auttaa, en pidä tällaisen skenaarion toteutumista poissuljettuna.

Esimerkiksi Dallas Museum of Art on avannut ystävysohjelman, jossa tarjolla on suuret määrät aktiviteetteja, joihin osallistuminen tuottaa sisäpiiriläisyyttä ja erilaisia etuja. Voimme siis todella kuvitella museoille sellaisen tulevaisuuden, jossa ahkerat kävijät, kirjoittajat, verkkoaktivistit, taiteella tutkimiseen osallistuvat – eri tavoin museon yhteiskuntasuhdetta virkistävät ihmiset – toimillaan myös hankkivat itselleen sisäpuolisemman näkyvän museon toimintaan.

### 5.3.4 Tulkinnan avaaminen



Kuvio 19

Kuten kuvio 19 osoittaa, edellä on jo kahteen kertaan pohdittu taideobjektin tulkitsemisen politiikkaa. Esiintulemisen alustoilla pyrittiin luomaan tilanne, jossa oman kokemuksen ilmaiseminen olisi ylipäänsä mahdollista. Konfrontaation alustoilla kyse oli arvomaailmojen erilaisuuden ja yhteismitattomuuden tutkimisesta. Tässä kappaleessa tulkinta tapahtuu jälleen eri kontekstissa, voimisen politiikan viitekehyksessä. Kyse on siitä, *miten museo tulkitsee havaintonsa toimintaympäristöstään, miten nämä tulkinnat muuttuvat toimintapäätöksiksi ja miten näitä mekanismeja voisi haastaa*. Mitä tämä sitten konkreettisesti merkitsisi?

Tämän tutkimuksen teoreettista orientaatiota kuvaavassa kappaleessa pohdittiin sitä, että museo on välttämättä poliittinen toimija. Edellisessä kappaleessa Kiasman verkkosivujen melko pinnallisen tarkastelemisen pohjalta arvioitiin, että Kiasman poliittisuuden on ajateltu toteutuvan lähinnä taide- ja ohjelmavalintojen kautta. Tämä tarkoittaa, että toiminnan arvopohjaa ei lyödä lukkoon suorasanaisesti – sellaisella tavalla, jota voisi haastaa. Olen tässä tutkimuksessa rakentanut yhdenlaista arvopohjaa, jonka keskeinen idea on politiikan arvonpalautus ja demokratian tukeminen. Toisenlaisia alustoja voitaisiin kuvitella ja on kaavailtakin esimerkiksi sellaisten arvopohjien päälle kuin ”elinikäinen oppiminen”, ”psykofyysinen hyvinvointi” tai ”luova talous”. Koska en ole tutkinut näiden arvopohjien rakentumisen ehtoja, en tiedä millaisia alustoja niiden varaan kannattaisi rakentaa ja minkälaista kommunikaatiota yleisöjen suuntaan tästä seuraisi. Mutta mikäli museo, Kiasma, haluaisi rakentua tässä työssä kuvatun politiikan prosessin varaan, sen olisi ilmaistava arvopohjansa selkeänä ”hallituksen” kannanottona, jota voidaan koetella ja haastaa omien halujen pohjalta. Kun museo on ilmaissut tavoitteensa selkeästi, sen asema

erilaisten osallistavien prosessien alkuunpanijana selkeytyy. Osallistamisen prosesseja ovat esimerkiksi

- erilaisten intressiryhmien itseorganisoitujen aloitteiden arvostaminen ja valmiudet nivoa niitä museon toimintaan
- kävijöiden, mutta myös potentiaalisten kävijöiden ja ei-kävijöiden näkemyksen hyödyntäminen museon laajemmassa tavoitteiden asetannassa
- osallistavan suunnittelutoiminnan lisääminen esimerkiksi näyttelyjen tai museon oheispalvelujen tuotannossa
- joukkoistamisen hyödyntäminen erilaisissa rajatuissa projekteissa

Puhtaaseen itseorganisoitumiseen voi rohkaista, mutta sitä ei voi tuottaa. Silti itseorganisoitujen hankkeiden suosiminen on myös väistämättä osallistamista, sillä museo joutuu pohtimaan, mikä toiminta sopii museon linjaan ja mitkä toimijat sen yhteistyökumppaneiksi. Kaikissa osallistamisen muodoissa kyse on pitkälti viestinnästä, koukuttavasta kutsusta tai kiinnostusta herättävästä tehtävän muotoilusta. Tällaisten prosessien rakentajien olisi kuitenkin pysyttävä jatkuvasti selvillä siitä, että kyse ei ole vain markkinoinnista, viestinnästä ja osallistamisesta osallistamisen vuoksi. Olen tässä tutkimuksessa päätynyt tarjoamaan yhtä ajatusta toiminnan pohjaksi. Kun politiikka otetaan vakavasti, joudutaan suhtautumaan vakavasti myös siihen, mitä osallistamisen prosesseissa tapahtuu.

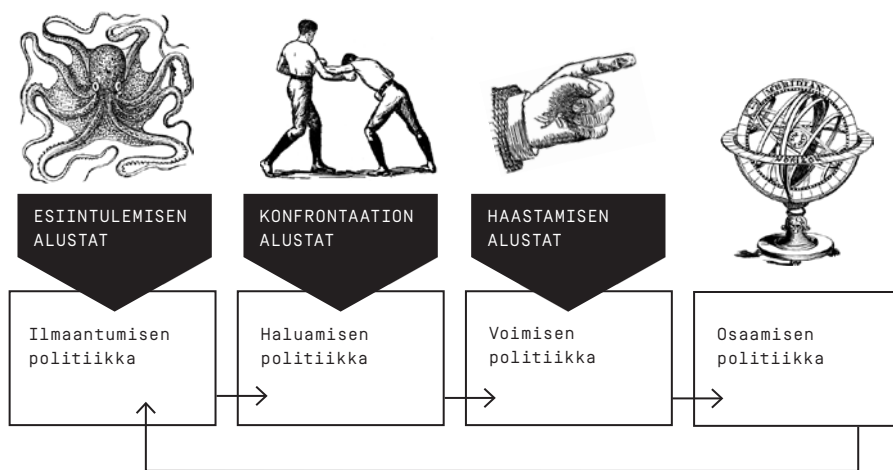
Osallistavien suunnittelukäytäntöjen keskeinen ongelma on työn tavoitteiden muotoileminen sellaisiksi, että ne auttavat osallistujia orientoitumaan asiaan, mutta ovat samalla hyvin avoimia, jotta osallistajat eivät päädy vain legitimoimaan asiantuntijoiden näkemyksiä. Osallistavan tahon on oltava valmis muovaamaan käsitystä siitä kokonaisuudesta, jonka parissa työskennellään ja myös rakentamaan tuota kokonaisuutta uudelleen. Osallistavan tahon notkeutta mittaa esimerkiksi tilanne, jossa ammattimaisessa katsannossa todella huono tai ennalta-arvattava idea saa kannatusta. Ei voida ajatella, että maallikkojen näkemykset olisivat oikotie radikaaleihin ja uuttaluoviin konsepteihin. Ammattisuunnittelijat ovat ammattisuunnittelijoita, koska he ovat opetelleet yllättämään myös itseään.

Siten osallistavat suunnittelukäytännöt ovat omanlaistaan ammattilaisuutta vaativaa toimintaa, jossa on jatkuvasti tasapainoteltava erilaisten valtakysymysten ja toiminnan tulosten laatuun liittyvien odotusten kanssa. Osallistavan tahon lähtökohtainen kiinnittyminen parhaaseen mahdolliseen lopputulokseen tuottaa väistämättä jännitettä ja epätas-arvoa prosessiin. Hyvinkin aikein aloitetut kollaboratiiviset projektit pääty-





### 5.3.5 Kohti osaamisen politiikkaa



Kuvio 15

Tässä tekstissä on kuvailtu yksi eheä, joskin kiistanalainen suunnittelu-filosofia – ehdotus siitä, että museon tulisi ryhtyä monenlaisiin yleisöjä aktivoiviin toimiin, jotta se voisi edesauttaa demokratialle välttämättömän politiikan syntymistä. Jos luotamme hiukankaan tässä työssä esiteltyyn teoreettikkoihin, voimme päätellä, että jokainen suunnittelun pohjana oleva filosofia on kiistanalainen ja jos luotamme paljon, voimme ajatella, että kiistely toiminnan tavoitteista on demokratian kannalta hyvä asia.

Jos empiiriseen työhön valitut teoreetikot olisivat olleet vähemmän kiistelystä ja vaikkapa enemmän yhteisen näkemyksen rakentumisesta kiinnostuneita, malli poliittisesta, kuvaus suunnittelufilosofiasta ja ajatukset alustoista olisivat muovautuneet toisenlaisiksi. Tässä tapauksessa esiintulemisen, konfrontaation ja haastamisen alustojen kautta lähestymme väistämättä *osaamisen politiikkaa*. Mitä on osaamisen politiikka? Kuten muistamme, Bruno Latourin poliittinen-5 oli vaihe, jossa asiat ovat jo muuttuneet hallinnolliksi ja näennäisesti ei-poliittisiksi. Näiden normalisoituneiden käytäntöjen uudelleenpolitisoiminen oli Latourin mukaan erityisesti Michel Foucault’n agendalla. Tässä ei voida mennä Foucault’n näkemyksiin politiikasta kovin syvällisesti. Hiukan ennen kuolemaansa antamassaan haastattelussa hän kuitenkin pohti positiotaan tavalla, jonka pohjalta hänet voisi sijoittaa lähemmäs deliberationistista kuin radikaalidemokraattista ajattelua. Foucault’lle *polemiikki*, myös poliittinen polemiikki on vaarallista, viholliskuvista ammentavaa teatteria. Hän luonnehti polemiikkia keskustelun loiseksi, totuuden etsimisen esteeksi. Oman suhteensa politiikkaan Foucault määrittelee tieteellisen työnsä kautta – vasta tutkimuskysymys ja sen pohjalta tehdyt havainnot synnyttävät mahdollisen

”me” -position, tarkastelukulman, joka voi olla poliittisen aktivoitumisen paikka. Foucault katsoo esimerkiksi mielisairauteen liittyvän tutkimustyönä tuottaneen osapuolen, jonka esiintulemisella on poliittista merkitystä. (Foucault & Rabinow, 1984.) Näiden lausuntojen pohjalta Foucault on sijoitettu kuvioon oikein, purkamaan normaalia ja sen osaamisen ja hallinnan mekanismeja, mutta myös edesauttamaan ilmaantumisen politiikkaa.

Museologisessa tekstissä museolaitos on usein nähty läpi-poliittisena käytäntönä, joka on kivettynyt, normalisoitunut modernin länsimaisen yhteiskunnan institutionaaliseen maisemaan. Ns. uuden museologian keskeisten kirjoittajien lähestymistapana oli usein foucault-lainen diskurssianalyysi ja tavoitteena museon tieto/valta -rakenteiden purkaminen. Myös tässä luvussa esittelemäni toimintalinja, jossa museo tekee oman politiikkansa näkyväksi, avautuu haastamiselle ja ottaa osallistamisen ja osallistumisen problematiikan vakavasti, johtaa kohti osaamisen politiikkaa ja myös osaamisen uudelleenjakoa. Olipa kysymys yksittäisestä taideobjektista tai -teosta, näyttelyn kokoisen konseptin luomisesta, museon palvelukokonaisuuden hiomisesta tai sen toimintalinjan pohtimisesta, osallistaminen tuottaa osallistujille osaamista: taiteen tekemisestä, näyttelysuunnittelusta, palvelumuotoilusta ja strategisesta päätöksenteosta.

Nina Simon (2010) monien muiden museologioiden ohella kuvannut sitä, miten vaikeaa museohenkilöstön on joskus sopeutua tai oppia nauttimaan siitä, että oma asiantuntijuus suhteellistuu. Simon on kuvannut myös sitä, miten pistemäisiksi osallistavat kokeilut väistämättä jäävät, jos ne eivät nouse kestävältä arvopohjalta museon sisällä. Tässä on yksi lisäperustelu sille, että toiminnan pohja on muotoiltava ymmärrettävästi. Kuten olen edellä kuvannut, minusta osallistamisen tai minkään yleisön suuntaan etenevän toiminnan pohjaksi ei riitä toive taloudellisesta hyödystä, oletus ihmisten tarpeista, päätelmä ajan hengestä tai edes ihanne institutionaalisesta avoimuudesta. Kun vastaus kysymykseen, mikä on se hyöty, jota museo tuottaa yhteiskunnalle on ratkaistu – konfliktuaalisesti ja vain toistaiseksi – asiat helpottuvat. Museovallan edustajat voivat jämerämmin käyttää ääntään ja puolustaa omaa näkökantaansa tiukoissakin yhteiskunnallisissa keskusteluissa. Yksittäiset projektit löytävät perustellun paikkansa järjestyksessä, mikä ei tarkoita etteivätkö ne voisi olla siihen myös kriittisessä suhteessa. Viestintä helpottuu, mikä ei tarkoita, että museo viestisi vain toimintansa pohjasta. Toiminnan pohjan aktiivinen konstruointi – sillä luonnollista pohjaa museolla ei enää ole – luo museohenkilöstölle tilaa ihmisenkokoiselle ja -näköiselle pohdinnalle suhteessa mitä erilaisimpiin ilmiöihin.

Osallistavat projektit tuottavat osaamista ja ymmärrystä, joka helpottaa kaikkea toimintaa. Suhde yleisöihin elävöi. Yleisöt eivät enää ole vain materiaa, joka virtaa koneen sisuksissa vaan osaavia olentoja, joil-

ta voi odottaa järkevää kontribuutiota ja hyviä ideoita. Itse ajattelen, että myös tieto esineestä nousee tässä prosessissa pintaan entistä vahvemmalta pohjalta ja museon edustama asiantuntijuus pääsee uudella tavalla oikeuksiinsa. Nyt tuo osaaminen ei manifestoidu yksiaänisenä latelemisena, vaan samaan tapaan kuin muinoin nuotioiden ympärillä, kun joku tiesi enemmän, tiesi jännittävän tarinan menneisyydestä, tiesi miten näennäisesti erilliset asiat liittyvät toisiinsa.

#### 5.4 Vaikuttava museo

Tässä osiossa olen luonnostellut nykytaiteen museolle kehityspolkua, joka pohjautuu ajatukselle politiikasta demokratian käyttövoimana. On todettava, että osiossa luonnostelemani konstruktio ja ehdotukset olisivat kenties erilaisia, jos tutkimukseen olisi valittu toiset ajattelijat. Vaikka Luhmann valittiin tutkimukseen edustamaan konservatiivista politiikan teoriaa, tuli esiin, että hänen politiikkakäsityksensä jatkaa pohjimmiltaan mouffelaista tarinaa voittajan hegemoniasta ja tästä epätasa-arvosta syntyvästä poliittisesta jännitteestä. Kumpikin ajattelijatuntuu demokratiaa puolustaessaan sitoutuvan nimenomaan edustukselliseen demokratian ideaan.

Olen edellä esittänyt varauksia suhteessa Mouffen ajattelusta löytyvään asetelmallisuuteen – siihen, että kohtaaminen yhteisesti jaetussa symbolisessa tilassa on tuon kohtaamisen tuloksia tärkeämpi asia. Mouffe on vaikuttanut painottavan erimielisyyden yhteismitattomuutta, eikä ole kiinnostunut vastustajien keskinäisestä kommunikaatiosta tai mahdollisuuksista työstää yhteisiä ratkaisuehdotuksia. Vaikka esittämäni konstruktio on samoin rakennettu nimenomaan painottamaan *konfrontaatiota* eikä ensisijaisesti tuottamaan yhteisymmärrystä ja harmoniaa, mikään ei estä kiinnostumasta myös näiden kokeilujen tuloksena syntyneistä ideoista. Samoin voidaan ajatella *haastamisen* alustoista. Vaikka Luhmannin malli rakentuu sille, että demokratian säilymiseksi hallituksen on oltava vallassa ja opposition käytettävä sille ominaista haastajan valtaa, mallissani on myös ehdotettu suoran osallistumisen mahdollistavia mekanismeja.

Haastamisessa olennaista on sellaisen ohjelman olemassaolo, josta voi kiistellä. Poliitiikkaan sitoutuva ohjelma jos mikä, olisi kiistanalainen ohjelma. Kuten muistamme, ihmisillä tuntuu olevan kompleksinen suhde politiikkaan. Moni ei pidä politiikasta, mutta samaan aikaan kykenee pitkiin ja syvällisiin, ainakin tämän tutkimuksen teoreetikkojen näkökulmasta poliittisiksi luokiteltuihin keskusteluihin. Siksi ehdotukseni on, että poliittista pohjaa hakeva museo ei viestinnässään kytkeydy suoraan politiikkaan, vaan esimerkiksi juuri esiintulemisen, konfrontaation ja haastamisen tematiikkaan. Tämä ehdotus voi kuullostaa puolivillaiselta, mutta

politiikka vain ei myy – niin kiinnostavaa ja palkitsevaa kuin sen eri tavoin määritellyissä puitteissa toimiminen voikin olla. Miten museo ratkaiseekin kantansa poliittiseen ja politiikkaan, se voi löytää hedelmällisempiä sanoja ohjelmansa kuvaamiseen. Ehkäpä jonain päivänä aivan pian politiikka on sanana pudottanut painolastinsa, muuttunut jälleen tuoreeksi ja käyttökelpoiseksi.

Olen edellä myös moneen otteeseen puhunut nykytaiteen museosta ja yhteiskunnan tutkimisesta. Tutkimisen säie kulkeekin kautta kaikkien ehdotusteni. Tutkiminen on asennoitumisena ehdottomasti muuta kuin tietäminen tai opettaminen. Voimmeko kuvitella nykytaiteen museota, joka päästää irti ajatuksesta, että sillä on hallussaan entistä tyydyttävämmän, rikkaamman, vireämmän elämän resepti ja että tuo resepti liittyy taiteen ottamiseen osaksi omaa elämäntapaa? Voimmeko kuvitella museopedagogiikkaa sen jälkeen, kun on tunnustettu, että museolla on todella hallussaan vain taideobjekteja, jotka eivät aktualisoidu ja toteudu taiteena elleivät ne tule koetuksi? Esineistä kertomisen sijaan museon tulisi antaa esineiden puhua ihmisten kautta; ihmisten kautta ne tulevat puhuneeksi koko niitä ympäröivän yhteiskunnan. Jos emme tallenna esineen kokemista, saamme myöhemmin arvailla ja lehtikirjoituksista rekonstruoida, mitä se on merkinnyt – ja vain aikansa asiantuntijoille. Muut kokemuksen tavat jäävät arvoituksiksi. Jos tallennamme kokemista, museo toteuttaa täydemmin sen tärkeää roolia yhteiskuntamme mnemotekniikkana, välineenä, johon ulkoistamme ymmärrystämme siitä, mikä on merkityksellistä, arvokasta ja oivaltavaa.

Museon suhde tutkimiseen ei kuitenkaan tyhjene sen rooliin osana yhteiskunnan muistia. Kuten olen edellä kuvannut, kaikissa osallistavissa toimenpiteissä tulisi harjoittaa erityistä sensitiivisyyttä sen suhteen, mitä ja miten osallistujat kokevat. Paperille kirjoitettu kuvaus ei kerro mitään teoksen tapahtumasta. Juuri siksi teoreettinen keskustelu vaikkapa Sierran teosten poliittisesta relevanssista on kiintoisaa, mutta pohjimmiltaan tyhjää – vain kuopan pohjalla ja sen reunalla seisovalla olisi vastauksia, mutta toistaiseksi heitä kohtaan ei ole osoitettu suurta kiinnostusta.

Vielä: on suhtauduttava vakavasti taiteella tutkimisen prosesseissa syntyvään ymmärrykseen ja tietoon. Museon puitteissa taiteen tekemisen kautta asiakysymyksiä tutkivissa kollektiiveissa saattaa syntyä sellaista ymmärrystä ja/tai ratkaisuja, joita kannattaa kommunikoida myös yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen suuntaan. Museon mahdollisuudet kasvattaa yhteiskunnallista painoarvoaan suhteessa ympäröivästä yhteiskunnasta tietämiseen ovat rajattomat.



Osa 6:

# Loppupäätelmät

Tässä tutkimuksessa on asetettu tehtäväksi vastata kysymyksiin:

- 1] Mitä on nykytaiteen poliittisuus julkisrahoitteisessa nykytaiteen museossa?
- 2] Minkälaisia poliittisia kokemuksia nykytaideobjektit tuottavat museossa, jos tuottavat?
- 3] Miten ymmärrystä nykytaiteen poliittisuudesta museoympäristössä voisi hyödyntää museon digitalisoitumiskehityksessä?

Ensimmäiseen kysymykseen lähdettiin vastaamaan testaamalla kolmen politiikan teorian toimivuutta museossa kerätyn ääneenajatteluaineiston tulkinnassa. Ideana oli, että mikäli näiden kolmen teorian avulla voidaan eristää aineistosta poliittiseksi luokitettavaa aineistoa, voidaan sanoa, että museossa todella tapahtuu poliittisia kokemuksia ainakin näillä mittareilla. Empiirinen työskentelyni osoittaa, että näin on, nykytaiteen kokemisella museokontekstissa on poliittinen ulottuvuus – vieläpä useita poliittisia ulottuvuuksia. Pidän mahdollisena, että erilaisia tiukkarajaisiakin politiikan teorioita hyödyntämällä museovieraiden kokemuksesta on erotettavissa rikas erilaisten politiikan muotojen kirjo. Väitän, että museot eivät vielä kykene käsittämään tätä asiaa saati käyttämään sitä voimavaranaan keskusteluissa, jotka koskevat museon yhteiskunnallista vaikuttavuutta. Se, että museot eivät toistaiseksi ole riittävästi perehtyneet tuottamiensa kokemusten variaatioon, esimerkiksi virtuaalisen museotutkimuksen keinoin, ylipäänsä heikentää sen institutionaalista itseymmärrystä.

Toiseen kysymykseen, kysymykseen poliittisen kokemuksen tai elämyksen erityislaadusta, on vastattava empiirisessä työskentelyssä tehtyjen sisällöllisten havaintojen pohjalta. Siksi onkin heti huomautettava, että vastaukseen vaikuttaa huomattavasti se, minkälaiset näytellyt tutkimuksen aineistokoruvaiheeseen osuivat ja minkälaisilla teorioilla syntynyttä puhetta analysoitiin. Näin havainnot poliittisen kokemuksen erityislaadusta ovat pitkälti tähän tapaustutkimukseen rajoittuvia. Tässä tutkimuksessa käytetyt teorit politiikan olemuksesta voidaan kiteyttää sanoilla *ilmaantumisen politiikka*, *haluamisen politiikka* ja *voimisen politiikka*. Oudon entiteetin ilmeneemiseen liittyvissä aineistonosissa huomiota herätti se, että ihmiset eivät välttämättä nauti ymmälläänolosta, mutta eivät myöskään siitä, että teos liian nopeasti paljastaa merkityksensä. Aivan selvästi on nähtävissä, että as-karruttavalle teokselle halutaan jättää tilaa kypsyä omassa mielessä. Monet myös ilmaisevat suoraan, että eivät halua liikaa analysoida kokemuksiaan ja että he uskovat niiden pitkäkestoiseen vaikuttavuuteen. Näin nykytaiteen politiikka museokontekstissa olisi luonteeltaan *pitkäkestoinen prosessi, joka*



*alkaa kosketetuksi tulemisen tilanteessa.*

Mitä tulee haluamisen politiikkaan, ihmiset ainakin näissä näyttelyissä etsivät usein omista haluistaan syitä joistakin teoksista luetta-  
vissa oleville epäkohdille. Taideobjekteista etsittiin lopultakin jälkiä itsestä  
ja omasta toiminnasta. Surulliseksi, epäoikeudenmukaiseksi tai pelotta-  
vaksi koettu näkymä todellisuudesta johti tilanteeseen, jossa alettiin etsiä  
syyllisiä. Voisi siis kiteyttää, että nykytaiteen politiikka museokontekstissa  
*on yritystä luoda rajauksia itsen ja oman toiminnan, toisen ja toisten toiminnan  
sekä kontrolloimattomiksi koettujen yhteiskunnallisten mekanismien välille.*

Voimisen politiikan tutkimuksessa tuli erityisen näkyväksi se,  
että ihmiset eivät välttämättä luota taideobjekteja esille laittavan tahon  
hyväntahtoisuuteen, oikeudenmukaisuuteen ja reiluuteen. He eivät myös-  
kään luota omiin voimavaroihinsa poliittisina vaikuttajina. Voisi siis sanoa,  
että nykytaiteen politiikka museokontekstissa ilmenee *mediakriittisyytenä ja  
muutoshaluna, mutta myös voimattomuuden tunteena.*

Näin voidaan sanoa, että vaikka tutkimuksessa kokematto-  
matkin kävijät yleisesti ottaen arvostivat nykytaidetta ja museoinstituutiota,  
heidän poliittinen kokemuksensa tutkituissa näyttelyissä oli luonteeltaan  
raskas. Se ilmeni pyrkimyksenä ymmärtää vaikeasti kommunikoidava toi-  
senlaista, epäilyksenä itseä tai ”meitä” kohtaan, havaintoina omien voima-  
varojen vähäisyydestä, mutta myös ärtymyksenä esittävää tahoa kohtaan.  
Jotkin tutkittavat myös kysymättä suorasanaisesti ilmaisevat, että *eivät pidä  
politiikasta.* Taiteelta toivotaan hauskuutta, yllättävyyttä, jännittävyyttä,  
kenties keveyttä.

Tämän analyysin lopputuloksen jälkeen tehtävänä oli vielä  
pohtia, miten museo voisi esimerkiksi digitalisoitumiskehityksessään huo-  
mioida tuottamiensa kokemusten poliittisia aspekteja ja kenties rakentaa  
niiden varaan strategian, joka tähtää demokratian lujittamiseen. Tämä stra-  
tegian tai suunnittelufilosofian luominen merkitsi siirtymistä tutkimuksesta  
ideointiin. Samalla tutkittujen näyttelyjen tuottamista osin negatiivisista  
poliittisista kokemuksista pyrittiin siirtymään kohti valoisampia tulevaisuu-  
dennäkymiä. Vaikka sana politiikka ja juuri nämä näyttelyt eivät tutkittavia  
riemastuttaneet, ei ole välttämätöntä ajatella, että mahdollisuudet yhtä  
aikaa positiivisesti koskettavalle ja poliittisesti merkittävälle toiminnalle  
olisi menetetty.

Työskentelyn pohjana käytettiin teoreettisen ja empiirisen  
työvaiheen kautta rakentunutta *mallia poliittisen vaiheista.* Mallin varaan  
ideoitiin alustoja, joilla politiikan vaiheisiin voitaisiin osallistua erilai-  
sin toimenpitein. Rakennetun strategian keskeinen arvo on siinä, että se  
luo järjestystä – se auttaa sijoittamaan erilaisia toimintamalleja ja kon-  
septeja suhteeseen politiikan tai poliittisen kanssa. Alustoja kutsuttiin

nimillä *esiintulemisen alustat*, *konfrontaation alustat* ja *haastamisen alustat*. Työskentelyn kuluessa pohdittiin hieman myös eräiden empiirisen työn ulkopuolelle jääneiden politiikan teoreetikkojen suhdetta esitettyyn malliin. Suunnittelufilosofian rakentamisen tuloksena syntyi näkemys, että museoiden ympärillä tapahtuu enenevässä määrin sellaista toimintaa, jolla on luonteva ja hedelmällinen suhde politiikkaan. Museolle jää tehtäväksi tarttua tähän yhteiskunnallisen vaikuttavuuden väylään pontevasti ja suhtautua alkuunsaattamiinsa toimintamuotoihin analyyttisesti ja tutkivalla otteella.

### 6.1 Tutkimuksen arvo

Käsillä oleva tutkimus antoi enemmän kuin vastaukset ennaltamääritelyihin kysymyksiin. Tutkimus tarjoaa uusia teoreettisia näkökulmia, metodologisia havaintoja ja suunnittelutyön eväitä paitsi museotutkijoille myös muista kulttuuri-instituutioista kiinnostuneille tutkijoille.

Tutkimuksen alussa käydään järjestelmällisesti läpi sitä ohjaavaa tutkimusintressiä. Vaikka kuvattu intressi on tutkijan henkilökohtainen käsitys motivoivasta tutkimussuunnasta, sillä on myös yleisempää arvoa. Luvussa 2 esitetty kuvio auttaa sijoittamaan olemassaolevaa politiikan teorian, kulttuurituotteiden, kulttuuri-instituutioiden ja /tai teknisen kehityksen rajapinnoilla liikkuvaa tutkimusta järkevään keskinäissuhteeseen. Kuvio voi myös tukea toisia samoista asioista kiinnostuneita tutkijoita, kun nämä jäsentävät omaa suhdettaan alueella käytävään keskusteluun. Yritys osoittaa yhteneväisyyksiä ja eroja niinkin erilaisten ajattelijoiden kuin Bruno Latourin ja Niklas Luhmannin ajattelussa luetaan toivottavasti tutkimuksen positiivisiin ja uuttaluoviin puoliin. Ajatus on sisällytetty tutkimukseen, sillä se on suuresti vaikuttanut sitä ohjaaviin käsityksiin informaatioyhteiskunnan lainalaisuuksista.

Tutkimuksessa on käytetty useita erilaisia aineistonkeruun ja –analyysin menetelmiä. *Osassa 3* esitetyt metodologiset kuvaukset ovat toivottavasti hyödyksi vastaavankaltaiseen tutkimukseen ryhtyville. Erityisen huolellisesti pohdiskeltiin tässä tutkimuksessa käytetyn ääneenajattelumenetelmän variaation avulla tuotetun aineiston ominaislaatuja ja suhdetta kognitiotieteen alalla käytettyihin tiukkoihin koasetelmiin. Tutkimuksessa kuvataan myös Grounded theory -menetelmän puitteissa tapahtuvan työskentelyn antoisuutta ja vaikeuksia tavalla, joka pyrkii edistämään menetelmän kehittämistä tutkijoiden keskuudessa.

Sisällöllisesti voidaan sanoa tutkimuksen tuovan lisää tietoa museovieraiden, erityisesti kokemattomampien taideyleisöjen kokemuksista. Tutkimuksen keskittyminen erilaisten politiikan teorioiden koetteluun

ei mahdollistanut tutkimuskohteena olleiden näyttelyjen tuottaman kokemuskirjon kokonaisuuden kuvaamista. Luvun 4 luennat tuottavat toivottavasti kuitenkin yleistettävämpiä oivalluksia siitä, miten ihmiset näyttelyissä museon kommunikaation kokevat.

Politiikan teorian tasolla tutkimus ei kenties yllä siinä käsitelyihin yksittäisiin politiikan teoreetikoihin, Niklas Luhmanniin, Jacques Rancièreen ja Chantal Mouffeen erikoistuneiden asiantuntijoiden tasolle. Tavoite on ollut selvittää näiden ajattelijoiden antia museotutkimuksen kannalta ja tehdä politiikantutkimuksen kysymyksenasetteluja tutuksi pääosin museoista kiinnostuneelle lukijakunnalle. Bruno Latourin ajatteluun tukeutuen rakennettiin kokonaiskuvaus poliittisesta, joka voi kenties toimia karttapohjana tai vertailun alustana myös muille politiikan ontologisista perustoista ja niiden rakentelusta kiinnostuneille. Empiirinen työskentely teorioiden parissa on myös tuottanut yksittäisiin teorioihin kohdistuvia kriittisiä näkökulmia ja jatkotutkimuksen paikkoja. Epistemologisessa katsannossa työssä peräänkuulutetaan tutkimuksen taustaoletusten mahdollisimman avointa kirjaamista ja niiden mahdollisen muuttumisen seuraamista läpi tutkimuksen. Tutkimuksessa ratkotaan kantoja politiikan ohella sellaisiin vaikeisiin termeihin kuin normatiivinen tutkimus, sosiaalinen insinöörityö ja propaganda.

Lopuksi; tutkimuksessa rakennettu kuvaus siitä, miten demokratiaa tukevan politiikan kehkeytymistä voisi museossa tukea, tarjoaa museoiden kehittäjille jälleen välineen, jonka avulla voi arvioida ja sijoitella museoiden ympärillä ajelehtivia konsepteja ja strategisia lähestymistapoja yhdestä spesifistä näkökulmasta – niiden potentiaalisesti tuottaman politiikan näkökulmasta. Museolle, tässä tapauksessa Nykyaikaisen museon Kiasmalle esitetyt kysymykset ja haasteet on ymmärrettävä laajemmin museokenttää koskeviksi. Käytössä olevin keinoin on pyritty luonnostelemaan kehityspolkuja, jotka veisivät museota kohti vielä hienompia ja yhteiskunnallisesti painokkaampia saavutuksia. Tutkimus voidaankin nähdä ajatuskokeena, joka pyrkii tukemaan paitsi demokratiaa, myös yhtä sen hienoimmista instituutioista. Tässä työssä nykyaikaisen museolle hahmoteltu tie on hankala, mutta potentiaalisesti mittaamattoman arvokas.

## 6.2 Tutkimuksen puutteet ja jatkotutkimuksen paikat

Tutkimuksen keskeisenä puutteena tai vinoumana voi pitää sitä, että siinä käytetyt teoriat ohjaavat ajatukset välittömästi edustuksellisen demokratian ylläpitämiseen ja lujittamiseen. Muita demokratian muotoja ei tutkimuksessa laajasti pohdita, eikä syitä tähän myöskään esitetä. Voikin ajatella,

että tutkimus on pohjimmiltaan konservatiivinen, nykyiseen tyytyväinen. Toisaalta kaksi tutkimukseen valituista kolmesta teoreetikosta edustaa ns. radikaalidemokraattista lähestymistapaa, kun vaihtoehtona kyseeseen olisi tullut esimerkiksi habermasilaisen, deliberationistisen, asiakysymysten ratkaisemiseen keskittyneen politiikkakäsityksen koettelu. Kolmaskin teoreetikko, Niklas Luhmann edustaa ajattelua, jossa asiakysymyksiä tärkeämpää politiikan järjestelmän ja sitä kautta demokratian säilymisen kannalta on, että valta on aina jollakin ja että tuota tahoa (hegemoniaa) vastaan kohdistuu oppositiotoimia. Tässä on myönnettävä, että tutkittujen teorioiden tietynlainen yhdenmukaisuus pinnallisista eroista huolimatta, oli myös tutkijalle yllätys. Teoriat valittiin ennen kuin niihin tutustuttiin syvällisemmin. Yhdenmukaisuudelle on siksi kaksi selitystä: sattuma tai se, että tutkija oli lyönyt kantansa lukkoon jo ennen tutkimuksen toteuttamista ja vähintään alitajuisesti valitsi palapeliinsä sopivia paloja.

Tähän vinoumaan voi vastata sillä, että mukana on myös yritystä sijoittaa joitakin sopimattomia teoreetikkoja kokonaiskuvaan ja sillä, että valittuihin teoreetikoihin on kohdistettu kritiikkiä. Valittujen teoreetikkojen käytettävyyttä tutkimustyössä liittyy siihen, että he ovat kyenneet kuvaamaan puhtaita mekanismeja, asiakysymyksestä toiseen päteviä kuvauksia politiikan toiminnasta. Näiden mekanismien pyrkimystä yleispätevyyteen he ovat omalla toiminnallaan myös nähdäkseni vahingoittaneet, sillä he ovat itse käyttäneet huomiaan malleja oman politiikkansa välineinä. Tässä tutkimuksessa luotu malli poliittisesta avaa uuden, tietävämmän katseen ideoiden markkinoilla liikkuviin ehdotuksiin politiikan mekanismeista. Entistä selkeämmin on havaittavissa, että politiikasta kertovat teoreettiset narratiivit ovat itse poliittisia vaikuttamisyrityksiä. Tähän kritiikkiin ei tämäkään tutkimus voi uskottavasti vastata.

Toinen mieltä painava asia liittyy tutkimukseen kerätyn aineiston massaan suhteessa siihen osaan, joka tutkimuksessa todella esiteltiin ja jota empiirisessä luennassa syvällisemmin pohdittiin. On vaikea vastata kysymykseen, tuliko kiinnostavin, mehukkain, antoisin osa aineistoa huomioitua luennoissa riittävästi. Tähän epävarmuuteen voisi vastata viittaamalla siihen työhön, joka tehtiin Grounded theory –menetelmää hyödyntäen. Ei ole siis niin, että aineistoa olisi käytetty ainoastaan teorian kuvittamiseen. Kaikki aineisto lähiluettiin huolellisesti ja useaan kertaan. Lähiluvut tuottivat aineistolähtöisen sisältöjaottelun, joka on nähtävissä liitteessä 2. Samalla ymmärrys aineiston kokonaisilmeestä pyrittiin kommunikoidaan mahdollisuuksien mukaan politiikan teorioista liikkeelle lähtevissä luennoissa. Luokittelun muodossa nähtävä pohjatyö mahdollistaa myös nopean aineiston äärelle palaamisen uudenlaisten kysymyksenasettelujen puitteissa.

Mitä tulee omiin tutkimusintresseihini, mieleni palaa päästä tutkimaan teatteria, kirjastoa tai musiikkikoulua. Tehty pohjatyö tuntuisi vievän luontevasti kohti geneerisempää kulttuuri-instituutioiden politiikan tutkimusta, jonka puitteisiin mielelläni sijoittaisin myös tämän väitöstyön. Toivon pääseväni todistamaan sellaisia prosesseja, joissa kulttuuri-instituutioiden politiikkaa synnyttävä, demokratiaa ylläpitävä voima tulee täysin esiin, hyväksytyksi ja hyödynnetyksi. Odotan aikaa, jolloin politiikka on sanana pudottanut ankeat painolastinsa.



# Lähteet

## A

- ABIZADEH, A.** 2005. Does collective identity presuppose an Other? On the alledged incoherence of global solidarity. *The American Political Science Review*, 99 [1], 45–60.
- ALBERTSEN N. & DIKEN, B.** 2004. Artworks' Networks. Field, system or mediators? *Theory, Culture & Society*, 21 [3], 35–58.
- ALEXANDER, J. & SCHMITT, J.K.H.W.** 1996. Introduction: Genealogy of concept. Teoksessa A. Podgórecki, J. Alexander & R. Shields [toim.] *Social Engineering*, [s. 1–19]. Ottawa: Carleton University Press.
- ALPERS, S.** 1991. The museum as a way of seeing. Teoksessa I. Karp & S. D. Lavine [toim.] *Exhibiting cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, [s. 25–32]. Washington: Smithsonian Institution Press.
- ALTHUSSER, L.** 1971 [1969]. Ideology and ideological state apparatuses. Teoksessa *Lenin and philosophy, and other essays*, [s. 127–188]. London: New Left Books.
- ANDERSON, C.** 2008. The end of theory: The data deluge makes the scientific method obsolete. *Wired* 16 [7]  
[http://www.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb\\_theory](http://www.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory)
- ARKIO, T.** 2008. Museoiden ja taidekokoelmien yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta. Teoksessa P. Rajakari [toim.] *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*, [s. 15–22]. Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys.
- ASHLEY, S.** 2005. State authority and the public sphere: Ideas on the changing role of the museum as a Canadian social institution. *Museum and Society*, 3[1], 5–17.
- AURASMAA, A.** 2002. *Salomonin talo. Museon idea renessanssin valossa*. Helsinki: Yliopistopaino. Väitöskirja.

## B

- BAL, M.** 1996. *Double exposure. The subject of cultural analysis*. New York; London: Routledge.
- BAL, M.** 2001. *Looking in. The art of viewing*. London; New York: Routledge.
- BANKS, M.** 1995. Visual research methods. *Social Research Update* Winter 1995 [11]. University of Surrey.  
<http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>
- BARRETT, J.** 2011. *Museums and the public sphere*. Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell.
- BARTHES, R.** 1985 [1980]. *Valoisa huone*. Suomentaneet M. Lintunen, E. & L. Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- BARTHES, R.** 1993 [1969]. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomentaneet L. Rojola ja P. Thorel. Tampere: Vastapaino.
- BAUBÖCK, R.** 2008. Normative political theory and empirical research. Teoksessa D. della Porta & M. Keating [toim.], *Approaches and methodologies in the social sciences: A pluralist perspective* [s. 40–60]. Cambridge: Cambridge University Press.
- BEARDSWORTH, R.** 1999. Freud, energy and chance. A conversation with Jean-François Lyotard. *Teknema: Journal of Philosophy and Science*, No 5: *Energy and Chance*.  
<http://teknema.free.fr/5Beardsworth.html>
- BEARMAN, D.** 1995. Standards for networked cultural heritage. *Archives & Museum Informatics*, 9 [3], 279–307.
- BECKER, H. S.** 1982. *Art worlds*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- BEDNARDZ JR., J.** 1987. Translator's introduction. Teoksessa N. Luhmann, *Political theory of the welfare state*, [s. 1–9]. Berlin; New York: Walter de Gruyter.



- BENJAMIN, W.** 2002 [1936]. The work of art in the age of its mechanical reproduction. Second version. Teoksessa H. Eiland & M.W. Jennings [toim.] *Walter Benjamin. Selected writings volume 3: 1935-1938*, [s. 101-133]. Cambridge; Massachusetts; London: The Bellknapp Press of Harvard University Press.
- BENJAMIN, W.** 2003 [1940]. On some motifs in Baudelaire. Teoksessa H. Eiland & M.W. Jennings [toim.] *Walter Benjamin. Selected writings volume 4: 1938-1940*, [s. 313-355]. Cambridge; Massachusetts; London: The Bellknapp Press of Harvard University Press.
- BENNETT, J.** 2010. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham; London: Duke University Press.
- BENNETT, T.** 1992. Putting policy into cultural studies. Teoksessa L. Grossberg, C. Nelson ja P. Treichler [toim.] *Cultural studies*, [s. 23-37]. New York: Routledge.
- BENNETT, T.** 1996. The exhibitionary complex. Teoksessa R. Greenberg, B. Ferguson & S. Nairne [toim.] *Thinking about exhibitions*, [s. 81-112]. London: Routledge.
- BENNETT, T.** 2006. Exhibition, difference and the logic of culture. Teoksessa I. Karp, C. A. Kraz, L. Szwaja ja T. Ybarra-Frausto [toim.] *Museum frictions: Public cultures / Global transformations*, [s. 46-69]. Durham: Duke University Press.
- BENNETT, T.** 2007. Making culture, changing society: The perspective of 'culture' studies. *Cultural Studies*, 21(4-5), 610-629.
- BIESTA, G.** 2011. The ignorant citizen: Mouffe, Rancière, and the subject of democratic education, *Studies in Philosophy and Education*, 30 [2], 141-153.
- BISHOP, C.** 2004. Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- BOONSTRA, B. & BOELEN, L.** 2011. Self-organization in urban development: Towards a new perspective on spatial planning. *Urban Research and Practice*, 4 [2], 99-122.
- BORCH, C.** 2011. *Niklas Luhmann. [Key sociologists]*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- BOTERO, A.** 2013. *Expanding design space[s] - Design in communal endeavours*. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Aalto ARTS Books. Väitöskirja.
- BOTERO, A., Paterson, A. G. & Saad-Sulonen, J.** 2012. Introduction. Teoksessa A. Botero, A. G. Paterson & J. Saad-Sulonen [toim.] *Towards peer-production in public services*, [s. 6-10]. Aalto University publication series. Crossover 15/2012. <http://co-p2p.mlog.taik.fi/files/2012/06/p2p-public-services-finland-2012.pdf>
- BOURDIEU, P.** 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOURDIEU, P.** 1995. *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Stanford, California: Stanford University Press.
- BOURDIEU, P.** 1997. The forms of capital. Teoksessa A. H. Halsey, H. Lauder, P. Brown & A. S. Wells [toim.] *Education: Culture, economy and society*, [s. 46-58]. Oxford: Oxford University Press.
- BOURDIEU, P. & DARBEL, A.** 1991. *The love of art. European art museums and their public*. Cambridge: Polity Press.
- BOURRIAUD, N.** 2002 [1998]. *Relational aesthetics*. Paris: Less Presses de Réel.
- BOYD, D. & CRAWFORD, K.** 2011. Six provocations for big data. *Computer*, 123 [1], 1-17.

## C

CAIRNS, S. 2013. Mutualizing museum knowledge: Folksonomies and the changing shape of expertise. *Curator: The Museum Journal*, 56 [1], 107-119.

CALLON, M. & LAW, J. [1997]. After the individual in society: Lessons on collectivity from science, technology and society. *Canadian Journal of Sociology*, 22 [2], 165-182.

CAMERON, F. & MENGLER, S. 2009. Complexity, transdisciplinarity and museum collections documentation. Emergent metaphors for a complex world. *Journal of Material Culture*, 14 [2], 189-218.

CHAE, G. & KIM, J. 2011. Can social tagging be a tool to reduce the semantic gap between curators and audiences? Making a semantic structure of tags by implementing the faceted tagging system for online art museums. Teoksessa J. Trant & D. Bearman [toim.] *Museums and the Web 2011*. Toronto: Archives and Museum Informatics.  
[http://conference.archimuse.com/mw2011/papers/can\\_social\\_tagging\\_be\\_a\\_tool](http://conference.archimuse.com/mw2011/papers/can_social_tagging_be_a_tool)

CLIFFORD, J. 1997. Museums as contact zones. Teoksessa J. Clifford, *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*, [s. 188-219]. Cambridge: Harvard University Press.

CÔTÉ, J. E. 1996. Sociological perspectives on identity formation: The culture-identity link and identity capital. *Journal of Adolescence* 1996, 19, 417-428.

CROOKE, E. 2006. Museums and community. Teoksessa S. Macdonald [toim.] *A companion to museum studies*, [s. 170-185]. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing.

## D

DAMASIO, A. 2001 [1994]. *Descartesin virhe. Emootio, järki ja ihmisen aivot*. Suomentanut K. Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.

DANZIGER, K. 1980. The history of introspection reconsidered. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 16 [3], 241-262.

DE MAN, P. 1986. *The resistance to theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DE SOUZA E SILVA, A. 2004. The invisible imaginary: Museum spaces, hybrid reality and nanotechnology. Teoksessa N. K. Hayles [toim.] *Nanoculture: Implications of the new technoscience*, [s. 27-82]. Bristol; Portland: Intellect Books.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1988 [1980]. *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

DELLA PORTA, D. & KEATING, M. 2008. Introduction. Teoksessa D. della Porta & M. Keating [toim.] *Approaches and methodologies in the social sciences: A pluralist perspective*, [s. 1-16]. Cambridge: Cambridge University Press.

DERRIDA, J. 2005 [1994]. *Politics of friendship*. London; New York: Verso.

DEEPWELL, K. 2006. Feminist curatorial strategies and practices since the 1970's. Teoksessa J. Marstine [toim.] *New museum theory and practice: An introduction*, [s. 64-84]. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing.

DENZIN, N. 1978. *The research act*. New York: McGraw-Hill.

DUFRESNE-TASSÉ, C. & LEFEVRE, A. 1996. *Psychologie du visiteur de musée. Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Montréal: Hurtubise HMH.

DUNCAN, C. 1995. *Civilizing rituals. Inside public art museums.* London: Routledge.

## E

EEG-TVERBAKK, P.-G. & JAKOBSEN, K. A. 2011. Space for interference. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 2 [1], 19–39.

ÉMOND, A.-M. 2005. *Between talk and silence: The friendly stranger and the reception of contemporary art.* Montreal: Université de Montréal.

ERICSSON, A. K. & FOX, M. C. 2011. Thinking aloud is not a form of introspection but a qualitatively different methodology. *Psychological Bulletin*, 137 [2], 351–354.

ERICSSON, A. K. & SIMON, H. A. 1993 [1984]. *Protocol analysis: Verbal reports as data. Revised edition.* Cambridge: MIT Press.

ERMAN, E. 2009. What's wrong with agonistic pluralism? Reflections on conflict in democratic theory. *Philosophy & Social Criticism*, 35 [9], 1039–1062.

## F

FALK, J. F. & DIERKING, L. 1992. *The museum experience.* Washington, D.C.: Whalesback Books.

FLEURIOT, C. 2012. Avoiding vapour trails in the virtual cloud: Developing ethical design questions for pervasive media producers. *Culture Machine*, 13: *Paying Attention*. <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/476/499>

FLICK, U. 2004. Triangulation in qualitative research. Teoksessa U. Flick,

E. von Kardoff & I. Steinke [toim.] *A companion to qualitative research*, [s. 178–183]. London; Thousand Oaks; Delhi: SAGE Publications.

FOUCAULT, M. 1986 [1967]. Of other spaces. *Diacritics*, 16 [1], 22–27.

FOUCAULT, M. 2005 [1975]. *Tarkkailla ja rangaista.* Suomentanut E. Nivanka. Helsinki: Otava.

FOUCAULT, M. & RABINOW, P. 1998 [1984]. Polemics, politics & problematizations: An interview with Michel Foucault. Teoksessa P. Rabinow [toim.] *Essential works of Foucault, volume 1: Ethics, subjectivity and truth*, [s. 111–119]. New York: The New Press.

FOX, M. C., ERICSSON, A. K. & BEST, R. 2011. Do procedures for verbal reporting of thinking have to be reactive? A meta-analysis and recommendations for best reporting methods. *Psychological Bulletin*, 137 [2], 316–344.

FRITSCH, M. 2008. Antagonism and democratic citizenship: [Schmitt, Mouffe, Derrida]. *Research in Phenomenology*, 38, 174–197.

## G

GADAMER, H.-G. 2004. *Heimeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa.* Valikoiden suomentanut I. Nikander. Tampere: Vastapaino.

GALATI, G. & KASTRISSIANAKIS K. 2011. From antagonistic politics to an agonistic public space. Chantal Mouffen haastattelu *Re-public* -verkkolehdessä. <http://www.re-public.gr/en/?p=2801>

GLASER, B. G. & STRAUSS, A. L. 1967. *The discovery of Grounded theory.* Hawthorne: Aldine Publishing Company.

GREIMAS, A. J. 1983 [1966]. *Structural semantics: An attempt at a method.*

Lincoln: University of Nebraska Press

GREIMAS, A. J. & RASTIER F. 1968. The interaction of semiotic constraints, *Yale French Studies*, 41: *Game, Play, Literature*, 86-105.

GURIAN, E. H. 2007. Introducing the Blue Ocean Museum: An imagined museum of the nearly immediate future. *Conference Proceedings of the 21st ICOM General Conference, Vienna, Austria*, 32-41.  
[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/ICOM\\_2007/2007\\_Proceedings\\_eng.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_2007/2007_Proceedings_eng.pdf)

## H

HAAPALA, L. 2008. Dokumentaarinen käänne: Neuvotteluja dokumentaation ja teoksen välillä. Teoksessa P. Rajakari [toim.] *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Kokaelmatoiminnan vaikuttavuus*, [s. 107-126]. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys.

HABERMAS, J. 2004 [1962]. *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Suomentanut V. Pietilä. Tampere: Vastapaino.

HAKULINEN, A. 1997. Johdanto. Teoksessa L. Tainio [toim.] *Keskustelunanalyysin perusteet*, [s. 13-17]. Tampere: Vastapaino.

HALL, S. 1985. Signification, representation, ideology: Althusser and the post-structuralist debates. *Critical Studies in Mass Communication*, 2 [2], 91-114.

HALL, S. 1996. Who needs identity?. Teoksessa S. Hall, S. & P. du Gay, P [toim.] *Questions of cultural identity*, [s. 1-17]. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage.

HALL, S. 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet M. Lehtonen

& J. Herkman. Tampere: Vastapaino.

HANSEN, G. 2005. Experience and emotion in empirical translation research with think-aloud and retrospection. *Meta: Translators' Journal*, 50 [2], 511-521.

HARDT, M. & NEGRI, A. 2000. *Empire*. Cambridge; London: Harvard University Press.

HARAWAY, D. 1992. The promises of monsters: A regenerative politics for inappropriate/d Others. Teoksessa L. Grossberg, C. Nelson & P. A. Treichler [toim.] *Cultural Studies*, [s. 295-337]. New York: Routledge.

HAUPTMANN, E. 2003. A local history of "the Political". *Political Theory*, 32 [1], 34-60.

HAYLES, N. K. 1991. Constrained constructivism: Locating scientific inquiry in the theatre of representation. *New Orleans Review*, [18], 76-85.

HAYLES, N. K. 1999. *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. London: University of Chicago Press.

HAYLES, K., LUHMANN, N., RASCH W., KNOTT, E. & WOLFE, C. 1995. Theory of a different order: A conversation with Katherine Hayles and Niklas Luhmann. *Cultural Critique* [31]: *The politics of systems and environments, part II*, 7-36.

HEIN, H. S. 2006. *Public art: Thinking museums differently*. Oxford: Altamira Press.

HENNION, A. & LATOUR, B. 1993. Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme. *Sociologie de l'art*, [6], 7-24.

HIRSJÄRVI, S. & HURME H. 2001. *Tutkimushaastattelu - Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.

HOLDEN, J. 2004. *Capturing cultural value: How culture has become a tool for government policy*. London: Demos.

HUIZINGA, J. 1950 [1937]. *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*. New York: Roy Publishers.

HÄYRINEN, A. 2012. *Open sourcing digital heritage: Digital surrogates, museums and knowledge management in the age of open networks*. Jyväskylän yliopisto. Väitöskirja.

## J

JAHN, M. [toim.] 2012. *Pro+agonist: The art of opposition*. REV- osoitteesta <http://www.studiorev.org/projects/pro+agonist/Pro+agonist.pdf>

JAKOBSEN, K. A. 2010. Observing the media? A post-Luhmannian perspective on modern and contemporary art. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 2 [1], 41-62.

JAMESON, F. 1981. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Cornell University Press.

JOWETT, G. S. & O'DONNELL, V. 1999. *Propaganda and persuasion*. Thousand Oaks; London; New Delhi: SAGE Publications.

## K

KAITAVUORI, K. 2009. Kustomoitu museo. Teoksessa S. Pettersson [toim.] *Tulevaisuuden taidemuseo*, [s. 223-233]. Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys.

KING, M. & THORNHILL, C. 2003. *Niklas Luhmann's theory of politics and law*. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.

KIVILAAKSO, A. 2009. *Museovieraan Kalevala*. Syventävä yleisötutkimus.

Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys  
[http://www.fng.fi/instancedata/prime\\_product\\_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/18890\\_MUSEOVIERAAN\\_KALEVALA.pdf](http://www.fng.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/18890_MUSEOVIERAAN_KALEVALA.pdf)

KIVILAAKSO, A. 2010. *Taiteen ja tiedon lähteillä. Mielikuvia kuvataiteesta ja Sinebrychoffin taidemuseosta*. Syventävä yleisötutkimus. Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys.  
[http://www.fng.fi/instancedata/prime\\_product\\_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/16223-Taiteen-ja-tiedon-lahteilla\\_lopullinen.pdf](http://www.fng.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/16223-Taiteen-ja-tiedon-lahteilla_lopullinen.pdf)

KNOPPS, A. 2007. Debate: Agonism as deliberation – On Mouffe's theory of democracy. *Journal of Political Philosophy* 15, 115-126.

KORHONEN, I. & OKSANEN, K. 1997. Kertomuksen semiotiikkaa. Teoksessa P. Sulkunen ja J. Törrönen [toim.] *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*, [s. 54-71]. Helsinki: Gaudeamus.

KORHONEN, P. 2008. Museokävijän prosessikuvaus. Valtion taidemuseo: Taidemuseoalan kehittämisyksikkö Kehys.  
[http://www.fng.fi/instancedata/prime\\_product\\_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/15782\\_raportti12008.pdf](http://www.fng.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/15782_raportti12008.pdf)

KORPIPÄÄ, R. 2005. *Taidemuseoiden vaikuttavuus. Esitutkimus taidemuseoalan ja taidemuseotoiminnan välillisen ja välittömän vaikuttavuuden arvioimiseksi*. Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys.  
[http://www.fng.fi/instancedata/prime\\_product\\_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/14640\\_TaidemuseoidenVaikuttavuus.pdf](http://www.fng.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/14640_TaidemuseoidenVaikuttavuus.pdf)

# L

- LACLAU, E. & MOUFFE, C. 1985. *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*. London: Verso.
- LAGSTRÖM, H., PÖSÖ, T. & RUTANEN, N. & VEHKALAHTI, K. 2010. Kohti eettisesti kestävä lasten ja nuorten tutkimusta. Teoksessa H. Lagström, T. Pösö, N. Rutanen & K. Vehkalahti [toim.] *Lasten ja nuorten tutkimuksen etiikka*, [s. 10-23]. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.
- LASH, S. 1999. *Another modernity, different rationality*. Oxford; Malden: Blackwell.
- LASH, S. 2002. *Critique of information*. London: Sage.
- LATOUR, B. 1994. On technical mediation – Philosophy, sociology, genealogy. *Common Knowledge*, 3 [2], 29–64.
- LATOUR, B. 1998. How to be iconophilic in art, science, and religion. Teoksessa C. A. Jones & P. Gallison [toim.] *Picturing science, producing art*, [s. 418-440]. London: Routledge.
- LATOUR, B. 1999. *Pandora's hope. Essays on the reality of science studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- LATOUR, B. 2002. What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars? Teoksessa B. Latour ja P. Weibel [toim.] *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion and art*, [s. 14-37]. Karlsruhe: ZKM & Massachusetts: MIT Press.
- LATOUR, B. 2004. *Politics of nature. How to bring the sciences into democracy*. Cambridge: Harvard University Press.
- LATOUR, B. 2005. *Reassembling the social*. New York: Oxford University Press.
- LATOUR, B. 2006 [1991]: *Emme ole koskaan olleet moderneja*. Suomentanut R. Suikkanen. Tampere: Vastapaino.
- LATOUR, B. 2007a. Beware, your imagination leaves digital traces. *Times Higher Literary Supplement*. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-129-THES-GB.pdf>
- LATOUR, B. 2007b. Turning around politics. A note on Gerard de Vries' paper. *Social Studies of Science*, 37 [5], 811-820.
- LATOUR, B. & LOWE A. 2011. The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles. Teoksessa T. Bartscherer & R. Coover [toim.] *Switching codes: Thinking through digital technology in the humanities and the arts*, [s. 275-298]. Chicago: University of Chicago Press.
- LEHTONEN, T.-K. 2008. *Aineellinen yhteisö*. Helsinki: Episteme.
- LESKINEN, J. 2000. Michel Callon ja sosiologian materialisointi. Tutkimuskohteena teknologian muutoksen dynamiikka. Teoksessa T. Lemola [toim.] *Näkökulmia teknologiaan*, [s.176-192]. Helsinki: Gaudeamus.
- LIIKKANEN, M. 2012. Yleisöstä tietämisen politiikkaa. *Arvoisa yleisö* -verkkopalvelu. Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys. <http://www.fng.fi/arvoisayleiso/museojayleisovuorovaikutuksessa/yleisoistatietamisenpolitiikka>
- LINDHOLM, A. 2011. Taidemuseoiden ei-kävijät pääkaupunkiseudulla. *Arvoisa yleisö* -verkkopalvelu. Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys. <http://www.fng.fi/arvoisayleiso/tutkittuaitietoayleisoista/eikavijat>
- LINKO, M. 1992. *Outo ja aito taide: Ammattikoululaiset ja lukiolaiset kuvataiteen vastaanottajina*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- LINKO, M. 1994. Nykytaiteen katsomiskokemus taidenäyttelyssä.

*Sociologia*, 31[3], 177-191.

LINKO, M. 1998. *Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat merkitykset*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, Jyväskylän yliopisto. Väitöskirja.

LUHMANN, N. 1990 [1981]. *Political theory in the welfare state*. Kääntänyt ja esipuheen kirjoittanut J. Bernardz Jr. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

LUHMANN, N. 1995 [1984]. *Social systems*. Kääntänyt J. Bednarz, Jr. & D. Baecker. Esipuhe E.M. Knodt. Stanford: Stanford University Press.

LUHMANN, N. 2000a [1995]. *Art as a social system*. Käännös Eva Knodt. Stanford University Press. Suhrkamp Verlag: Frankfurt.

LUHMANN, N. 2000b. *Die Politik der Gesellschaft*. [suhrkamp taschenbuch wissenschaft]

LUHMANN, N. 2004 [1990]. *Ekologinen kommunikaatio*. Kääntänyt S. Krause & S. Raiki. Helsinki: Gaudeamus.

LUHMANN, N. 2012 [1997]. *Theory of society. Volume 1*. Stanford: Stanford University Press.

LYNCH, S. 2002. Aristotle and Derrida on friendship. *Contretemps 3: The Online Journal of Philosophy*, University of Sydney, 2003. <http://sydney.edu.au/contretemps/3July2002/lynch.pdf>

LYOTARD, J.-F. 1988 [1983]. *The Differend. Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LYOTARD, J.-F. 1991. Something like Communication... without Communication. Teoksessa *The Inhuman: Reflections on Time*, [s. 108-118]. Cambridge, Oxford: Polity Press.

LYOTARD, J.-F. 2002. Emma. Between Philosophy and Psychoanalysis. Teoksessa H. Silverman [toim.] *Lyotard: Philosophy, Politics, and the Sublime*, [s. 23-45]. New York & London: Routledge.

## M

MacDONALD, G. F. & ALSFORD, S. 1991. The museum as information utility. *Museums Management and Curatorship*, [10], 305-311.

MANOVICH, L. 1999. Database as a symbolic form. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 5 [2], 80-99.

MANOVICH, L. 2011. Trending: The promises and the challenges of big social data. Teoksessa M. K. Gold [toim.] *Debates in the digital humanities*, [s. 460-475]. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

MARCHART, O. 2007. *Post-foundational political thought: Political difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

MARCHART, O. 2011. Democracy and minimal politics: The political difference and its consequences. *The South Atlantic Quarterly* 110 [4], 965-973. Duke University Press.

MASSEY, D. 2005. *For space*. London: Sage.

McLUHAN, M. 1970. *From cliché to archetype*. New York: Viking Books.

MEECHAM, P. & SHELDON, J. 2005. The nude in modernity and postmodernity. Teoksessa *Modern art: A critical introduction*, [s. 109-134]. London; New York: Routledge.

MELKAS, J. 2012. Iso data - suuret lupaukset ja pullonkaulat. *Tieto&trendit*, Tilastokeskus. [http://www.stat.fi/artikkelit/2012/art\\_2012-07-04\\_001.html?s=5](http://www.stat.fi/artikkelit/2012/art_2012-07-04_001.html?s=5)

MOUFFE, C. 1993. *The return of the political*. London; New York: Verso.

MOUFFE, C. 1999a. *The challenge of Carl Schmitt*. London; New York: Verso.

MOUFFE, C. 1999b. Deliberative democracy or agonistic pluralism? *Social Research*, 66 [3]: Prospects for democracy, 545–758.

MOUFFE, C. 2000. *The democratic paradox*. London; New York: Verso.

MOUFFE, C. 2002. *Politics and passions. The stakes of democracy*. Centre for the Study of Democracy. [http://www.westminster.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0003/6456/Politics-and-Passions.pdf](http://www.westminster.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0003/6456/Politics-and-Passions.pdf)

MOUFFE, C. 2005. *On the political*. New York; Abingdon: Routledge.

MOUFFE, C. 2007. *Artistic activism and agonistic spaces*. Verkkolehdeessä Art & Research, 1 [2]. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>

MOUFFE, C. 2012. Strategies of radical politics and aesthetic resistance. Truth is Concrete –verkkojulkaisu. <http://truthisconcrete.org/texts/?p=19>

MUURIMÄKI, M. 2008. *Sokkielämyksen jäljillä: Nykyaikaisen museon informaatioyhteiskunnan kritiikin näyttämönä*. Pro gradu-tutkielma.

MUURINEN, R. 2013. Participatory budgeting. Teoksessa K. Braybrooke, J. Nissilä & T. Vuorikivi [toim.] *The open book*, [s. 122–127]. London: Reaktion. The Finnish Institute in London.

MÄÄTTÄNEN, P. 2012. *Taide maailmassa. Pragmatistisen estetiikan lähtökohtia*. Helsinki: Gaudeamus.

MÖLLER, H.-G. 2006. *Luhmann explained: From souls to systems*. Chicago: Open Court.

## N

NAUKKARINEN, O. 2011. *Arjen estetiikka*. Helsinki & Espoo: Aalto yliopisto, Taideteollinen korkeakoulu.

NEWMAN, A. 2005. Understanding the social impact of museums, galleries and heritage through the concept of capital. Teoksessa G. Corsane [toim.] *Heritage, museums and galleries. An introductory reader*, [s. 228–237]. London: Routledge.

NIEMELÄ, A. 2011. *Peltipurkkilonkeroita ja lehmäntäjäjuttuja*. Syventävä kävijätutkimus Kiasman satunnaisten vieraiden käyntikokemuksista ARS 11 -näyttelyssä. Valtion taidemuseo: Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet Kehys. [http://www.fng.fi/instancedata/prime\\_product\\_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/17648\\_ARS11\\_Kavijatutkimus.pdf](http://www.fng.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/17648_ARS11_Kavijatutkimus.pdf)

## O

O'GORMAN, M. 2010. Bernard Stiegler's pharmacy: A conversation. *Configurations* [18], 459–476. The Johns Hopkins University Press and the Society for Literature and Science.

O'NEILL, M. 2008. Museums, professionalism and democracy. *Cultural Trends*, 17 [4], 289–307.

OVERGAARD, M. 2006. Introspection in science. Editorial. *Consciousness and Cognition*, 15 [4], 629–633. Elsevier.

## P

PARRY, R. 2007. *Recording the museum: Digital heritage and the technologies of change*. London; New York: Routledge.

PERUSSUOMALAISET R.P:N

EDUSKUNTAVAALIOHJELMA 2011. <http://www.perussuomalaiset.fi/wp-content/>



uploads/2013/04/Perussuomalaisten\_  
eduskuntavaaliohjelman\_2011.pdf

**PINK, S.** 2007. *Doing visual ethnography*. Second edition. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications.

**PINK, S.** 2008. An urban tour. The sensory sociality of ethnographic place-making. *Ethnography*, 9 [2], 175-196.

**POLLOCK, G.** 1988. Modernity and the spaces of femininity. Teoksessa *Vision and difference: Femininity, feminism and histories of art*, [s. 50-90]. London; New York: Routledge.

**POOLE, N.** 2006. Are museums doing IT right? *Museums Computer Group Newsletter*.  
<http://www.culture24.org.uk/sector%20info/art41939>

**POPPER, K.** 2002 [1957]. *The poverty of historicism*. London; New York: Routledge.

**POPPER, K.** 1971. [1966]. *Open society and its enemies*. Princeton: Princeton University Press.

**PRATT, M.-L.** 1992. *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. London; New York: Routledge.

**PULKKINEN, T.** 1998. Jean-François Lyotard on political judgement. *Finnish yearbook of political thought*, 2, 131-144.

**PUTNAM, R. D.** 2000. *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. New York: Simon & Schuster.

**PÄLVIRANTA, H.** 2012. *Toden tuntua galleriassa. Väkiä valtaa käsittelevän dokumentaarisen vakokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa*. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Aalto ARTS Books. Väitöskirja.

## R

**RANCIÈRE, J.** 2004. *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Käännös ja alkusanat G. Rockhill. New York: Continuum.

**RANCIÈRE, J.** 2006. *Aistittavan osa: Esteettinen ja poliittinen*. Suomennos J. Kurki. Vantaa: Apeiron.

**RANCIÈRE, J.** 2007 [2004]. The emancipated spectator. *Artforum International*, 45 [7], 270-281.

**RANCIÈRE, J.** 2009a. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge, Malden: Polity Press.

**RANCIÈRE, J.** 2009b. Contemporary art and the politics of the aesthetics. Teoksessa B. Hinderliter, W. Kaizer, V. Maimon, J. Mansoor & S. McCormick [toim.] *Communities of sense. Rethinking aesthetics and politics*, [s. 31-50]. Durham; London: Duke University Press.

**RANCIÈRE, J.** 2009c [1995]: *Erimielisyys. Poliitiikka ja filosofia*. Suomentanut H. Kujansivu Helsinki: Tutkijaliitto, Paradeigma-sarja.

**RAUTIO, P.** 2005a. *Kokoelmat verkkoon -kävijätutkimus*. Valtion taidemuseo: Taidemuseoalan kehittämisyksikkö Kehys.

**RAUTIO, P.** 2005b. *Pyörösaha jalassa - mielikuvia ARS -näyttelystä*. Valtion taidemuseo: Taidemuseoalan kehittämisyksikkö Kehys. Julkaisematon.

**RAUTIO, P.** 2005c. *Taidemuseo vakituksessa käytössä. Ikääntyvien naisten kertomaa harrastuksestaan*. Valtion taidemuseo: Taidemuseoalan kehittämisyksikkö Kehys. Pro gradu -tutkimus. [http://www.fng.fi/instancedata/prime\\_product\\_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/14641\\_TaidemuseoVakituksessaKaytossa.pdf](http://www.fng.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/14641_TaidemuseoVakituksessaKaytossa.pdf)

**RAUTIO, P.** 2006. *Vastakohtien tavaratalossa - ARS 06 kokemuksena*. Valtion taidemuseo: Taidemuseoalan kehittämisyksikkö Kehys. Julkaisematon.

REINERS, I. 1998. Kirjeitä maanpaosta. Adornon ja Benjaminin kirjeenvaihto 1928-1940. *Niin & näin. Filosofinen aikakauslehti*, 1/98, 61-66.  
http://netn.fi/198/netn\_198\_reine.html

RICŒUR, P. 1989. Greimas's narrative grammar. *New Literary History*, 20 [3], 581-608.

RICŒUR, P. 1998 [1963]. The political paradox. Teoksessa *History and Truth*, [s. 247-270]. Evanston: Northwestern University Press.

ROBERTS, A. 2000. *Fredric Jameson. Routledge Critical Thinkers*. London; New York: Routledge.

ROCKHILL, G. 2004. Translator's introduction. Jacques Rancière's politics of perception. Teoksessa J. Rancière, *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*, [s. 1-6]. London; New York: Continuum.

ROCKHILL, G. 2012. Rancière's productive contradictions: From the politics of aesthetics to the social politiccity of artistic practice. *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, 15 [2], 28-56.

ROSTBØLL, C. F. 2008. *Deliberative freedom: Deliberative democracy as critical theory*. Albany; New York: SUNY Press.

## S

SAAD-SULONEN, J. 2013. Multiple participations. Teoksessa J. Saad-Sulonen *Combining participations. Shifting the locus of participatory e-planning*. Väitöskirjan käsikirjoitus.

SALGADO, M. 2009. *Designing for an open museum: An exploration of content creation and sharing through interactive pieces*. Väitöskirja. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A 98.

SALGADO, M., SAAD-SULONEN, J. & DIÁZ-KOMMONEN, L. 2009. Using on-line maps for community-generated content in museums. Teoksessa M. Salgado, *Designing for an open museum: An exploration of content creation and sharing through interactive pieces*. [s. 196-210]. Väitöskirja. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A 98.

SALONEN, T. 1990. *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä*. Jyväskylän yliopisto - nykykulttuurin tutkimusyksikkö. Julkaisu 23. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

SCHINKEL, W. 2010. Autopoiesis of the artworld after the end of art. *Cultural Sociology* 4 [2], 267-290.

SCHMITT, C. 2000 [1923]. *The crisis of parliamentary democracy*. Cambridge; London: MIT Press.

SCHOOLER, J. 2011. Introspecting in the spirit of William James: Comment on Fox, Ericsson, and Best [2011]. *Psychological Bulletin*, 137 [2], 345.

SCOTT, D. W. 1988 [1976]. Museum data bank research report: The yogi and the registrar. *Library Trends*, 37 [2], 130-141.

SEITAMAA-HAKKARAINEN, P. & HAKKARAINEN, K. 2001. Composition and sonstruction in experts' and novices' weaving design. *Design Studies*, 22 [2], 47-66.

SERRES, M. 2007 [1980] *The parasite*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SEVÄNEN, E. 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.

SEVÄNEN, E. 2008. *The modern and contemporary sphere of art and its place in societal-cultural reality in the light of system-theoretical and*

*systemic sociology*. Joensuu: Joensuun yliopisto, yhteiskunta- ja aluetieteiden tiedekunta. Väitöskirja.

SHIRKY, C. 2005. Ontology is overrated: Categories, links & tags. Clay Shirky's Writings About the Internet, Economics & Culture, Media & Community [blogi]. [http://www.shirky.com/writings/ontology\\_overrated.html](http://www.shirky.com/writings/ontology_overrated.html)

SILVERMAN, L. H. 1990. *Of us and other "things". The content and functions of talk by adult visitor pairs in art and history museum*. A dissertation in communications. University of Pennsylvania.

SIMON, N. 2010. *The participatory museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

SIMON, N. 20.11.2008. Museum 2.0 blogi: Free2choose and the social dimension of polling interactives. <http://museumtwo.blogspot.fi/2008/11/free2choose-and-social-dimension-of.html>

SIMON, N. 13.3.2013. Museum 2.0 blogi: Oh Snap! Experimenting with open authority in the gallery. <http://museumtwo.blogspot.fi/2013/03/guest-post-oh-snap-experimenting-with.html>

SMITH, M. K. 2006. Viewer tagging in art museums: Comparisons to concepts and vocabularies of art museum visitors. *Advances in classification research*, 17: Proceedings of the 17th ASIS&T SIG/CR Classification Research Workshop.

SPECIA, L. & MOTTA, E. 2007. Integrating folksonomies with the semantic web. Teoksessa E. Franconi, M. Kifer ja W. May [toim.] *The semantic web: Research and applications*, [s. 624-639]. Berlin: Springer.

SPITERI, L. F. 2007. Structure and form of folksonomy tags: The road to the public library catalogue. *Webology*, 4 [2]. <http://www.webology.org/2007/v4n2/a41.html>

SPIVAK, G. C. 2000. Schmitt and poststructuralism: A response. *Cardozo Law Review* 21 [5-6], 1723-1737.

SRINIVASAN, R., BOAST, R., FURNER, J. & BECVAR K. M. 2009. Digital museums and diverse cultural knowledges: Moving past the traditional catalog. *The Information Society*, 25 [4], 265-278.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Introspection. <http://plato.stanford.edu/entries/introspection/>

STIEGLER, B. 2011. The tongue of the eye: What art history means?" Teoksessa J. Khalip & R. Mitchell [toim.] *Releasing the image. From literature to new media*, [s. 222-279]. Stanford: Stanford University Press.

STIEGLER, B. 2012. Relational ecology and the digital pharmakon. *Culture Machine*, 13. <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewArticle/464>

STIEGLER, B. Ei päiväystä. Anamnesis and hypomnesis: Plato as the first thinker of the proletarianisation. <http://arsindustrialis.org/anamnesis-and-hypomnesis>

STIEGLER, B., ROBERTS, B., GILBERT, J. & HAYWARD, M. 2012 Bernard Stiegler: 'A Rational Theory of Miracles: On Pharmacology and Transindividuation'. *New Formations, A journal of culture/theory/politics*, 77, s. 164-185.

STIEGLER, B. & ROGOFF, I. 2010. Transindividuation. Rogoff haastattelee Stiegleriä *e-flux* verkkolehdestä. <http://www.e-flux.com/journal/transindividuation/>

STRAUSS, A. & CORBIN, J. M. 1998. *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing Grounded theory*. Thousand Oaks; London; New Delhi: SAGE Publications.

SULKUNEN, P. 1997. Todellisuuden ymmärrettävyys ja diskurssianalyysin rajat. Teoksessa P. Sulkunen & J.

Törrönen [toim.] *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*, [s.13-53] Helsinki: Gaudeamus.

SULKUNEN, P. & TÖRRÖNEN, J. 1997. Arvot ja modaalisuus sosiaalisen todellisuuden rakentamisessa. Teoksessa P. Sulkunen & J. Törrönen [toim.] *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*, [s. 72-95]. Helsinki: Gaudeamus.

## T

TAIVASSALO, E.-L. & LEVÄ, K. 2012. *Museokävijä 2011*. Suomen Museoliitto ry. [http://www.museoliitto.fi/doc/projektit\\_ja\\_hankkeet/museokavija\\_2011.pdf](http://www.museoliitto.fi/doc/projektit_ja_hankkeet/museokavija_2011.pdf)

TRANT, J. 2009. Tagging, folksonomy and art museums: Results of steve.museums's research. Toronto: University of Toronto, Archives and Museum Informatics. <http://www.museumsandtheweb.com/files/trantSteveResearchReport2008.pdf>

TUTKIMUSEETTINEN NEUVOTTELUKUNTA. 2009. *Humanistisen, yhteiskuntatieteellisen ja käyttäytymistieteellisen tutkimuksen eettiset periaatteet ja ehdotus eettisen ennakoarvioinnin järjestämiseksi*. Helsinki: Tutkimuseettinen neuvottelukunta. <http://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/eettisetperiaatteet.pdf>

## U

UNICEF. 1989. *Yleissopimus lapsen oikeuksista*. [http://www.unicef.fi/files/unicef/pdf/Lasten\\_oik\\_sopimus.pdf](http://www.unicef.fi/files/unicef/pdf/Lasten_oik_sopimus.pdf)

## V

VALTION TAIDEMUSEO. 2012. *Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma*. [http://www.fng.fi/instancedata/prime\\_product\\_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/20048\\_VTM\\_kokoelmastrategia\\_2012.pdf](http://www.fng.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/vtm/embeds/vtmwwwstructure/20048_VTM_kokoelmastrategia_2012.pdf)

VAN SOMEREN, M. W., BARNARD, Y. F., & SANDBERG, J. A. C. 1994. *The Think Aloud method: A practical guide to modeling cognitive processes*. London: Academic Press.

VEIVO, H. & HUTTUNEN, T. 1999. *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Edita, Helsinki.

VERGO, P. 1989. Introduction. Teoksessa P. Vergo [toim.] *The New Museology*, [s. 1-5]. London: Reaktion.

VON BOECKMANN, S. L. 1998. Marxism, morality, and the politics of desire: Utopianism in Fredric Jameson's *The Political Unconscious*. *Utopian Studies*, 9 [2], 31-50.

## W

WEIL, S. E. 1990. The proper business of the museums: Ideas or things? Teoksessa S.E. Weil [toim.] *Rethinking the museum and other mediations*, [s. 43-56]. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

WEIL, S. 1995. *A cabinet of curiosities: Inquiries into museums and their prospects*. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.

WITCOMB, A. 1998. On the side of the object: An alternative approach to debates about ideas, objects and museums. *Museum Management and Curatorship*, 16 [4], 383-399.

## Y

**YLIKOSKI, P.** 2000. Bruno Latour ja tieteen tutkimus. *Tiede ja edistys*, 4/2000, 296–310.

Kaikkien verkkolähteiden saatavuus tarkistettu 13.10.2013.

## Z

**ZORICH, D.** 1997. Beyond bitslag: Integrating museum resources on the internet. Teoksessa K. Jones-Garmil [toim.] *The wired museum: Emerging technology and changing paradigms*, [s. 171–201]. Washington: American Association of Museums.

**ZORICH, D.** 2007. Preservation and access for a digital future: The WebWise Conference on stewardship in the digital age. *Curator: The Museum Journal*, 50 [4], 455–460.

## Creative Commons -kuvat

**Flickr-käyttäjän David Domingo kuva Melati Suryodarmen installaatiosta Vaateapina, 2007,**  
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0  
Generic [CC BY-NC-SA 2.0], osoitteesta  
[http://www.flickr.com/photos/\\_sml/499500822/sizes/l/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/_sml/499500822/sizes/l/in/photostream/)

**Flickr-käyttäjän kyrandesa kuva Kari Cavenin installaatiosta Nine Light Nights, 1991,**  
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0  
Generic [CC BY-NC-SA 2.0], osoitteesta  
<http://www.flickr.com/photos/kyrandesa/1226709302/in/photolist-2SpcWo-2SpdF7-2Spdiu-2SjPaP-2Spc4L-2SjKwv-2SjLnM-2Speff-2SjP1P-2Spe6U-2YozCo-78B137-4xcgpD-6h3EiL-6gYtSc-6gYudk-83EXUn-6h3Eyw-6yjCLJ-6yjCYq-6yfvQK-6yfvck-2kPqft-2kPq3R-7XvV8n-6yfwpi-6yfwlp-2kTMkU-6yfwBZ-4LZg2W-9PrKfP-i5Bao-dgLxd-ddz7k-5dyEL8-5i1iw1-53fkda-5cgrrpA-5ccavZ-5cus5V-4XMXd-5-cyHZW-5cgrnj-5ccaor-5ccaqe-5cgros-5cgimm-5cus6B-9rZqwU-5CW9g-cQRuhh/lightbox/>



# Liitteet

# Haastattelujen kysymysrunko

## A. KOKEMUKSESTA

### Metodista

1. Minkälaiseksi koit ääneenajattelun teosten äärellä?
2. Mikä siinä oli vaikeaa?
3. Mikä sinä oli kivaa?
4. Ajattelitko samalla tavalla kuin puhuit?
5. Väsyttääkö? Miksiköhän väsyttää?

Moduulin tavoite: saada tietoa ääneenajattelumenetelmän vaikutuksesta kokemukseen.

### Näyttelystä ja taideobjekteista

6. Mitä pidit näyttelystä kokonaisuutena?
7. Luuletko että puheesi tallentaminen vaikutti kokemukseesi?
8. Mikä työ jäi päällimmäiseksi mieleen?
9. Mistä työstä/töistä pidit ja miksi?
10. Mistä työstä/töistä et pitänyt ja miksi?

Moduulin tavoite: saada informantti muistelevaan kokemuksensa kohokohtia ja muita mieleenpainuvia elementtejä siten, että tutkijan tutkimusintressi ei pääse vaikuttamaan arvioihin. Mukana on myös kontrollikysymys ääneenajattelemisesta.

## B. TAITEESEEN JA MUSEOON LIITTYVISTÄ KÄSITYKSISTÄ

### Taiteesta

11. Tuntuiko, että ymmärrät mistä teoksissa on kyse?
12. Pitääkö taidetta ymmärtää?
13. Millaisesta taiteesta yleensä pidät?
14. Harrastatko taidetta tai mitään sellaista, joka muistuttaa taidetta?
15. Osaatko sanoa, mikä on taiteen tehtävä? Miksi meillä on taidetta?

Moduulin tavoite: kartoittaa informantin suhdetta nykytaiteeseen, tämän harrastuneisuutta ja arvostuksia. [ä Tätä selviteltiin käytännössä hyvin erilaisilla kysymyksillä riippuen siitä, mitä informantti oli aiemmin jo itsestään kertonut.]

### Museosta

16. Mitä mieltä olet museosta paikkana tai tilana?
17. Mikä museoissa on miellyttävää, mikä epämiellyttävää?
18. Minkälaiset ihmiset käyvät museossa?
19. Voisiko museo sinusta toimia verkossa? Jos, miten?
20. Luuletko, että sinua kiinnostaisi tutkia teoksia verkossa?

Moduulin tavoite: kerätä informanttien näkemyksiä siitä, minkälaista museossa oleminen, liikkuminen ja toimiminen on. Tavoitteena pohtia museon olemusta ja sen mahdollisia kehityssuuntia esimerkiksi suhteessa digitalisoitumiskehitykseen.



### C. TAITEEN JA POLITIIKAN SUHTEESTA

”Yhteiskunnallisuudesta” tai ”kriittisyydestä”

21. Tuntuuko että näyttelyllä haluttiin kertoa jotain? Jos, mitä?
22. Tuntuuko, että jokin ajatuksesi tai mielipiteesi jostain asiasta muuttui?
23. Oliko joukossa sinusta teoksia, jotka voisivat suututtaa tai herättää erimielisyyttä?
24. Uskotko, että taide voi muuttaa ihmisen ajatuksia tai mielipiteitä?
25. Onko sinulle koskaan tapahtunut sellaista?

Moduulin tavoite: selvittää, miten informantti koki näyttelyn kokonaisuuden. Onko näyttelyllä hahmotettavissa jotain kokonaisviestiä, johon informantti rakentaa oman suhteensa? Uskooko informantti mahdollisuuteen, että taide vaikuttaa tapaan, jolla yksilö orientoituu yhteiskuntaan – omalla kohdallaan tai yleisesti?

”Poliittisesta”

26. Mitä sinulle merkitsee sana ”poliittinen”?
27. Oliko näyttely mielestäsi yhteiskunnallinen tai poliittinen?
28. Oliko jokin teos sellainen että käyttäisit siitä sanaa poliittinen?

Moduulin tavoite: selvittää, onko informanteista mahdollista ajatella tuoreita nykyaidekokemuksiaan tai näyttelykokemustaan suhteessa poliittiseen tai politiikkaan.

## Aineistolähtöisen työskentelyvaiheen myötä syntyneet kattokäsitteet ja esimerkkejä kategorioista

- Arviot** [arvostelevat teoksia ja näyttelyä]  
negatiivinen, positiivinen, lempityö, inhokkityö  
aito, oikea, dokumentaarinen, elitistinen, kaunis, ruma, kekseliäs,  
sopiva, shokeeraava...
- Aistit** [viittaavat havaintoonsa, aistimiseensa ja puhuvat aisteistaan]  
halu aistia, maistaminen, tunteminen, katsominen, haistaminen,  
kuuleminen
- Aktorit, humanit** [mainitsevat tekijäkategorioita]  
afrikkalainen, ahne, alaston, asiantuntija... feministi,  
fundamentalisti... kaupunkilainen, kolonialisti, konservatiivi,  
kristitty, köyhä... lapsi, liberaali, liikuntarajoitteinen... moderni,  
morsian, murhaaja, muslimi, musta nainen... natsi, normaali,  
nunna, nuoriso, nälkäänäkevä... poppamies, prostituoitu, pyhimys,  
päihtynyt... rosvo, ruotsinkielinen, ryysyläinen... sairas, sivistynyt,  
sotilas, suunnittelija... taiteilija, terroristi, tuomari, työläinen...  
uskovainen, valkoinen, vanki, vapaa, vartija, vieras, vihollinen...  
virkamies, vähemmistö, ystävä, äiti...
- Asenteet** [pysyvämpiä suhtautumistapoja]  
arvostaa, haluta tehdä, haluta tietoa, halveksia, hoputtaa,  
hälläväliä, hävetä, identifioitua, ihailla, korostaa itseä, olla  
avoin, olla ennakkoluuloinen, olla ironinen, olla itsekriittinen,  
olla itsenäinen, järkeillä, suorittaa, tuomita, vastustaa...
- Asenteet suhteessa toiseen**  
toisen haastaminen, toisen keskeyttäminen, toisen ohjaaminen, toisen  
sivuuttaminen, yhdessä tekeminen
- Filosofia** [kertovat maailmankuvastaan]  
arvot, havaitseminen, ihmisyyys, kansallisuus, kauneus, nykytaide,  
sokki, taide, totuus
- Henkilöt** [mainitsevat tunnettuja henkilöitä]  
Adolf Hitler... Björk... Cassius Clay... Esa Saarinen... Idi Amin... Jii  
Karjalainen... Kate & William... Lenin... Madonna... Napoleon... Päivi  
Räsänen... Romulus ja Remus... Shaking Stevens... Urho Kekkonen... Walt  
Disney.
- Infrastruktuuuri** [museosta fyysisenä ympäristönä ja palvelukokonaisuutena]  
ARS 50-video, ARS-kirja, ARS-mainos, hissi, kahvila, kartta,  
kokoelma, kommenttiseinä, Making of -video, parveke, rakennus,  
ruoka, museopuhe, opas, opastus, peda, tauon paikka, työpaja,  
vieraskirja

|                   |  |
|-------------------|--|
| Installaatiot     | [oma kategoria jokaiselle kolmessa näyttelyssä olleelle teokselle]   |
| Instituutiot      | [mainitsevat erilaisia tunnettuja instituutioita ja laitoksia]<br>Ars Fennica, Ateneum, Eduskunta, Emma, Finlandiatalo, Guggenheim, Heureka, Kaapelitehdas,...   |
| Kanavat           | [mainitsevat tiedotusvälineitä ja medioita]<br>CNN, Facebook, Google, Hesari, Internet, lehdistö...  |
| Kaupungit         | [mainitsevat kaupunkeja]<br>Amsterdam... Jakarta... Venetsia   |
| Keinot            | [erilaisista taiteen ja kulttuurituotteiden tekemisen tavoista/<br>kanavista]<br>animaatio, dokumentti, elokuva, fotoshop, installaatio,<br>interaktiivinen, kangas, keramiikka, kirja, lavastus, maalaus,<br>muotokuva, patsas/veistos, peli, performanssi, piirtäminen,<br>popmusiikki, sarjakuva, sketsi, teatteri, tekstiili, televisio,<br>vakava musiikki, valokuva, video, viihde, ääniteos |
| Keramiikka        | [oma kategoria jokaiselle näyttelyissä olleelle teokselle]   |
| Käsitteet         | [aineistokatkelmien liittämistä joihinkin sosiologisiin käsitteisiin]<br>habitus, informaatio, kompleksisuus, kvasiobjekti/subjekti,<br>kollektiivi, kone, ikonoklasia, museoefekti, museovalta, virtuaalinen  |
| Maat              | [mainitsevat maita]<br>Afganistan... Kreikka... Mosambik... Ruotsi... Somalia... Venäjä... Zimbabve.   |
| Maalaukset        | [oma kategoria jokaiselle näyttelyissä olleelle teokselle]   |
| Mediateokset      | [oma kategoria jokaiselle näyttelyissä olleelle teokselle]   |
| Merkit            | [puhuvat tuotemerkeistä]<br>Adidas... Carlsberg... Hackmann... Kukko-olut... McDonalds... Naisten pankki...<br>Plan... Siwa... Windows.  |
| Mia               | [tutkijan oman käyttäytymisen evaluointiin liittyviä aineisto-<br>otteita]<br>höpötystä, johdattelua, kahvilapuhetta, kertoo toisesta kävijästä,<br>oma tausta, palaute, tutkimuksen tausta  |
| Modaliteetit      | [A.J Greimasin modaalisuudet informanttien puheessa]<br>haluta/ei-haluta, ilmetä/ei-ilmetä, osata/ei-osata, tietää/ei-tietää,<br>täytyä/ei-täytyä, uskoa/ei-uskoa, voida/ei-voida  |
| Näyttelyt yleinen | [luonnehtivat näyttelyjä]<br>kokonaisviesti, yleismielipide  |
| Näyttely 1        | [näkemyksiä Maisema Kiasman kokoelmissa -näyttelystä]  |

Näyttely 2 [näkemyksiä Idästä tuulee -näyttelystä]

Näyttely 3 [näkemyksiä ARS 11 -näyttelystä]

Objektit [viittaavat teosten yksityiskohtiin ja näyttelyn elementteihin]  
arkkitehtuuri, eläin, ilme, iso/pieni, jalat/kädet/jäsenet, kasvot,  
kengät, kieli, maisema, materiaali, muut vieraat, numerot, pimppi,  
pippeli, rinnat, uloste, vaate, valo/varjo, värit

Paikat [puhuvat paikoista]  
Aasia... antiikin Kreikka...Itä-Eurooppa... kaatopaikka... kaivos... luostari...  
maaseutu... metsä... ranta... ruumishuone... slummi... vuode... välimeri.

Piirroksat [oma kategoria jokaiselle näyttelyissä olleelle teokselle]

Sanat [kiinnostavia määreitä ja tilkesanoja]  
jotain, kukaan, mitään, muuta, taas, vaan

Sarjat [puhuvat tv-sarjoista]  
Desperate Housewives... Myth Busters... Pasila... Tripodien aika.

Taustat [kertovat taustastaan]  
aiempi vierailu, anekdootti, etukäteisodotus, etukäteistieto,  
harrastuneisuus, matka Afrikkaan, matkusteleminen, museomuisto,  
omakuva, teosmuisto, ulkop. henkilö, vire

Teemat [puheita aihepiirin mukaan]  
afrikkalaisuus, aids, aika, alistaminen/alamaisuus, arki,  
demokratia, ekologia, eriarvoisuus, fokus, globalisaatio,  
historia, hylkääminen, ihmismieli, ikä, illuusio, instituutiot,  
interaktiivisuus, kansallistunne/nationalismi, kaupallisuus,  
kehitykseen, kipu, korruptio, kone, kuolema, luksus, luonto,  
maailmanloppu, monikulttuurisuus, moniäänisyys, muoti, muutos,  
myrky/kemikaali, oikeudenmukaisuus, originaali, outous, pahuus,  
paikka/tila, poliittinen, propaganda, pyhä, raha, rakkaus, romu/  
jäte, rotu/ihonväri, ruuhka/kiire/stressi, ruumis, sanoma, scifi,  
seksuaalisuus, sensuuri, sosiaalinen media, sota, sukupuoli,  
suomalainen/ulkomaalainen, synnynnäinen, synnytys, syöminen,  
sähkö, tahti, taidekritiikki, tehokkuus, tekniikka, terapia,  
tietotekniikka, todistaminen, toimeentulo/elintaso, tuhoaminen,  
tunnelma, turkisteollisuus, tyylikkyys, uskonnollisuus, vaikuttavuus,  
vastarinta, vastuu, verkkosisällöt, vesi, viihde, voodoo, väkivalta,  
yhteiskunta, yhteisöllisyys, yhteiskuntaluokka, ylikansoitus

Tekijät [kategoria/taiteilija, jonka teos oli näyttelyssä ja tuli mainituksi]

Teot [mitä käytännössä tekivät, miten käyttäytyivät museossa]  
arvella, arvostella, eksyä, epäillä, heijastua, huomata erehdys,  
huomata/tarkka, huomioida muut, ihmetellä, istua, itkeä, jakaa,  
järkyttyä, kieltäytyä, kohdata, koskettaa, käskä, lipsauttaa,  
lukea teksti, lähteä liikkeelle, muistaa/muistella, myöntä, nauraa,  
navigoida, nimetä/ antaa nimi, nähdä vaivaa, odottaa, oivaltaa, pitkä

hiljaisuus, reagoida, rikkoa, sanallistaa, sanoa klisee, sattuma, sivistyssanoa, torjua, tulkita, tulla mieleen /mielikuva, tunnistaa, vaikuttua, verrata, viihtyä, vitsailla

Tunteet [kertovat tunteistaan tai teoksissa kuvatuista tunteista]  
ahdistus, epävarmuus, hauskuus, häpeä, iloisuus, inho, jännitys/  
pelko, kiinnostus, merkityksettömyys, mielihyvä, nostalgia, pettymys,  
raskas kokemus, rauhattomuus, rauhoittavuus, suru, tunteettomuus,  
tyhjyyys, tykkääminen, tylsistyminen, viha, väsymys, ärsyyntyminen

Tutkimus [kommentoivat teknistä järjestelyä / ääneenajattelumenetelmää]  
tekninen, metodi

Valokuvat [kategoria jokaiselle näyttelyissä olleelle sarjalle tai kuvalle]

Videot [oma kategoria jokaiselle näyttelyissä olleelle teokselle]

Liite 3: Tutkimusblogi  
kirjoitteluympäristönä

El Anatsui / Waste Pipes II, 2011 | ARS11 -tutkimus

ml El Anatsui / Waste Pipes II, 201...

mlab.taik.fi/ars11tutki/?p=211

Google

## El Anatsui / Waste Pipes II, 2011



Kategoria(t): 3. kerros, Installaatiot, Kierrätysmateriaalit. Kirjoittaja: Mia Muurimäki. Lisää kesto linkki kirjanmerkkeihin.

4 VASTAUSTA ARTIKKELIIN "EL ANATSUI / WASTE PIPES II, 2011"



27.10.2011 klo 16.51 Tomisanol: [Muokkaa](#)

juuri sitä "aitoa outoa nykytaidetta", eli tämäntyyppistä kuvittelin olevan enemmänkin esillä, tälläkertaa sitä oli kuitenkin melko vähän...ollikohan tuolle jotain selityskyttä? taisin jo paikalla ajatella että viittaisi "rahanvirtaukseen", mutta en yllättäisi jos kyse olisikin jostain aivain muusta

[Reply ↓](#)



25.11.2011 klo 15.30 Tarmo sanoi: [Muokkaa](#)

tää oli tosi iso vitelmä; kuvasta ei käsitä, että se oli niin suuri oikeasti

[Reply ↓](#)

El Anatsui / Waste Pipes II, 2011 | ARS11 -tutkimus

ml El Anatsui / Waste Pipes II, 201...

mlab.taik.fi/ars11tutki/7p=211

Google

2.1.2012 klo 0.12 Kaarlo sanoi:

Muokkaa

Jälleen vaikuttava tilateos kierrätysmateriaalista. Teoksen massiivisuuden avulla taitelija haluaa tuoda esille sen, miten paljon menee jätteeksi materiaalia, joka olisi hyödynnettävissä. Kun jätteputkissa kulkeva aines on kolikoiden oloista lienee sanoma, että työnnämme jätteeksi selvää rahaa. Teoksen suuruus ilmeisesti sai aikaan sen, että en muutoin etsinyt siitä yksityiskohtia, mutta hiukan jäi mietityttämään jätteputkien erisuuruus: oliko se vain taiteellista näkemystä?

Reply ↓

11.1.2012 klo 17.04 Lisa sanoi:

Muokkaa

Tämä oli vaikuttava. Tästä tulee monta asiaa mieleen. Itse idea käyttää kierrätysmateriaalia taideteoksessa tuo ensimmäisenä mieleen ympäristöongelmat ylipäättensä. Sitten jos miettii teoksen nimeä, ohjautuu ajatukset enemmän jätteeseen. "Pipes" taas tuo mieleen veden, ja lähinnä sen puuttumisen ongelma. Materiaali näyttää myös kolikoilta jos katsoo nopeasti, eli voisi kuvitella teoksen myös viestivän rahaongelmista ja eri sosiaalisista luokista. Toisaalta kierrätyksellä voi tuottaa paljonkin rahaa ja ehkä teos viestii tämän mahdollisuutta?

Reply ↓

Vastaa

Kirjauduttu sisään käyttäjänä Mia Muurimäki. Kirjaudu ulos?

Kommentti

Lähetä kommentti

Liitteet 335

## Museon viestinnästä digitaalisilla alustoilla

### FACEBOOKISSA

<https://www.facebook.com/KiasmaMuseum>

Aukiolo, hinnat, kahvila [n=31]



Ohjelmisto ja tapahtumat [n=12]





Opastukset, keskustelut, puhevuorot [n=19]



Linkit muihin medioihin [n=10]

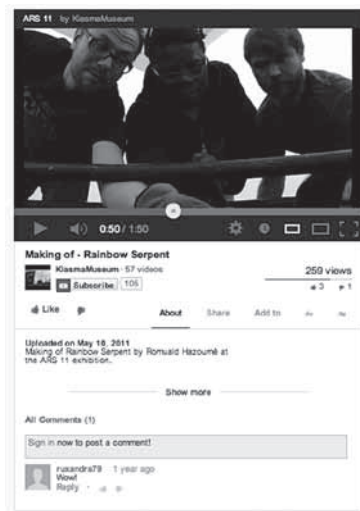


# Tunnelmapalat [n=4]



## YOUTUBESSA [n=14]

<http://www.youtube.com/user/KiasmaMuseum/videos>



KIASMAN BLOGISSA [n=15]  
<http://blog.kiasma.fi/blog/>

## Tutkimusmatka Afrikkaan

Julkaistu: 15.4.2011 | Kirjoittanut: Pirkko Siltari

Viimeisen kahden vuoden ajan kootessamme ARS 11 -näyttelyä olemme vastanneet moniin kysymyksiin. Miksi Afrikka? Millä oikeudella? Miksi Suomessa? Miksi Kiasmassa? Tässä muutamia kysymyksiä, joita meille esitettiin ja joita kysyimme myös itseltämme, kun halusimme tehdä näyttelyn, jolla on luonteva suhde kuviteltuun ... [Lue loppuun →](#)

Tallennettu kategorioiden ARS 11 | Kommentit pois käytöstä

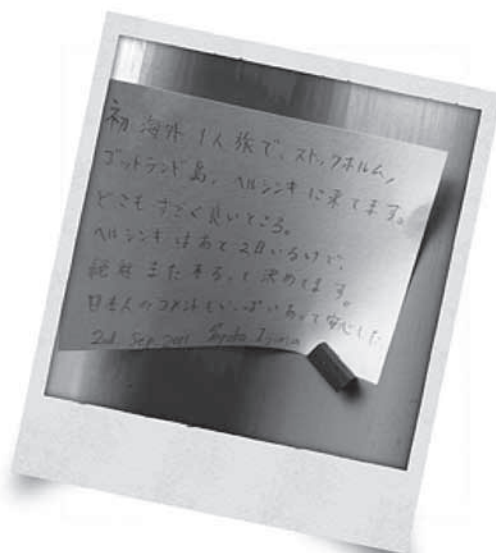
KULTUT [Kiasman kulttuuritulkit] Lily -blogialustalla [n=14]  
<http://www.lily.fi/blogit/saattaa-sisaltaa-nykytaidetta>

## Kielimuurilla

PUHEENAHEET / AJATTELIN TÄNÄÄN KULTTUURI / MUU KULTTUURI

Kiasma | 29.9.2011 15:47

📖 | ❤️ 10



ARS 11 -näyttelyssä käy kotimaisten vieraiden lisäksi valtava määrä ulkomaisia turisteja. Tämän huomaa hyvin esimerkiksi palauteseinää katsomalla. Kaikkien palautteiden lukeminen vaatisi ison pinon sanakirjoja ja melkoisen hyvää kielikorvaa. Suurimman osan ajasta täytyy tyytyä arvailemaan, mitä lapuissa lukee. Käännösapu otetaan ilolla vastaan :)

